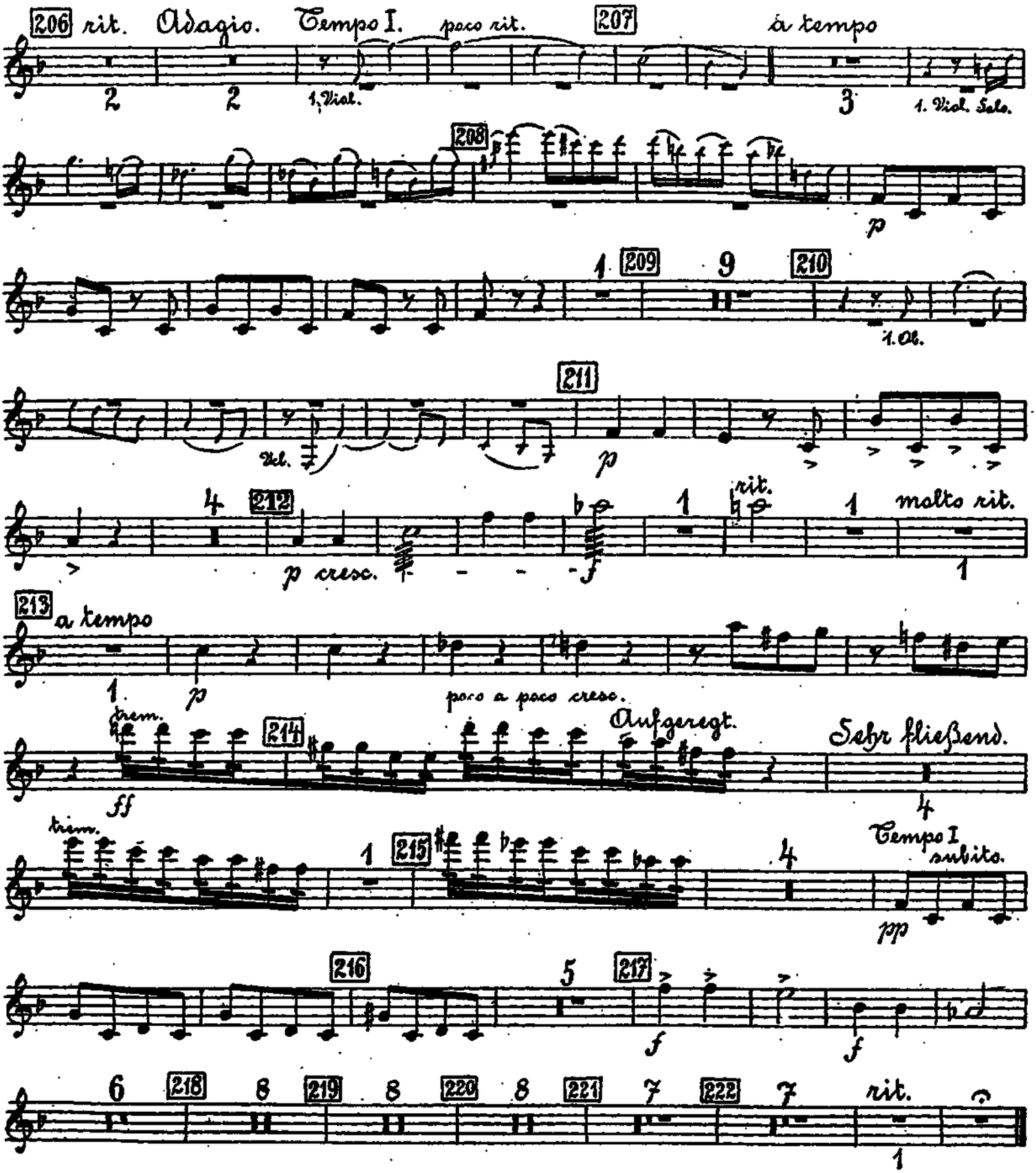


Rondo - Finale tacet.

Marcelo Torcato

Arranger, Composer, Director, Interpreter, Publisher, Teacher

Brazil, Pauliceia

About the artist

It studied piano, birth: Barueri - BRASIL. City that inhabits: Paulicéia - BRASIL. Music projects: GI - Instrumental Group; Music Piano.

Qualification:
1 Recorder Sopranino;
1 Recorder Soprano;
1 Recorder Alto;
1 Melodica;
1 Mandolin;
1 Ukelele;
1 Guitar;
1 Guitar pedal;
1 Viola Caipira;
1 Bass;
1 Accordeon;
1 Keyboard;
1 Piano;
1 Drums;
1 percussion: atabaque, pandeiro; Triangulo; elegance; pandeirola.

Personal web: http://www.marcelotorca.com

About the piece

Title: Mangue
Composer: Torcato, Marcelo
Arranger: Torcato, Marcelo
Licence: Creative Commons Licence
Publisher: Torcato, Marcelo
Instrumentation: Mandolin, Guitar
Style: Pop

Marcelo Torcato on free-scores.com

http://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-torca-marcelo.htm

- Donate / Financial compensation
- Download other works by this artist
- Listen to his pieces
- Contact the artist
- Write feedback comments
- Share your mp3 recording of this piece

This work is not Public Domain. You must contact the artist for any use outside the private area.

free-scores.com

MANGA

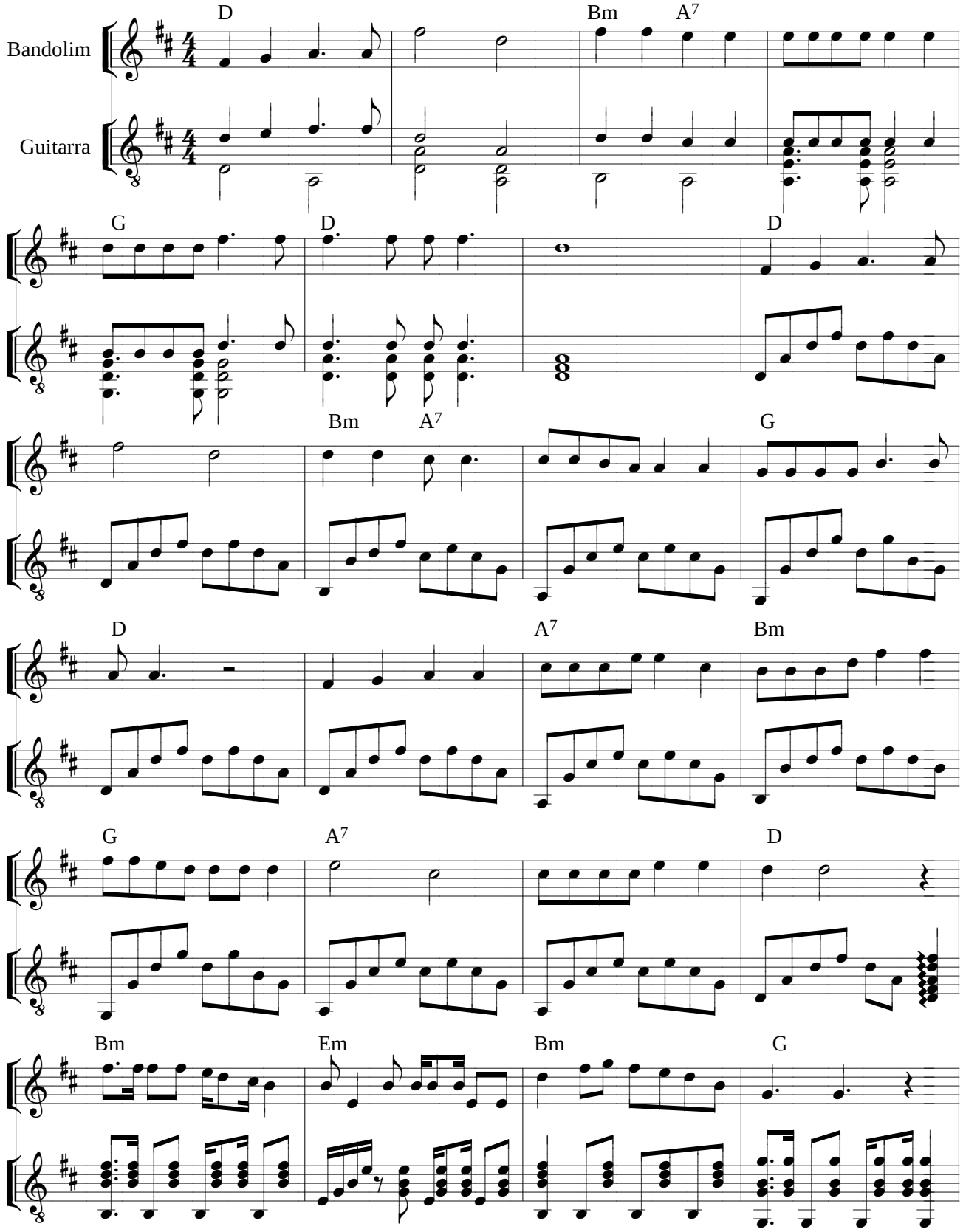
Marcelo Torca

free-scores.com

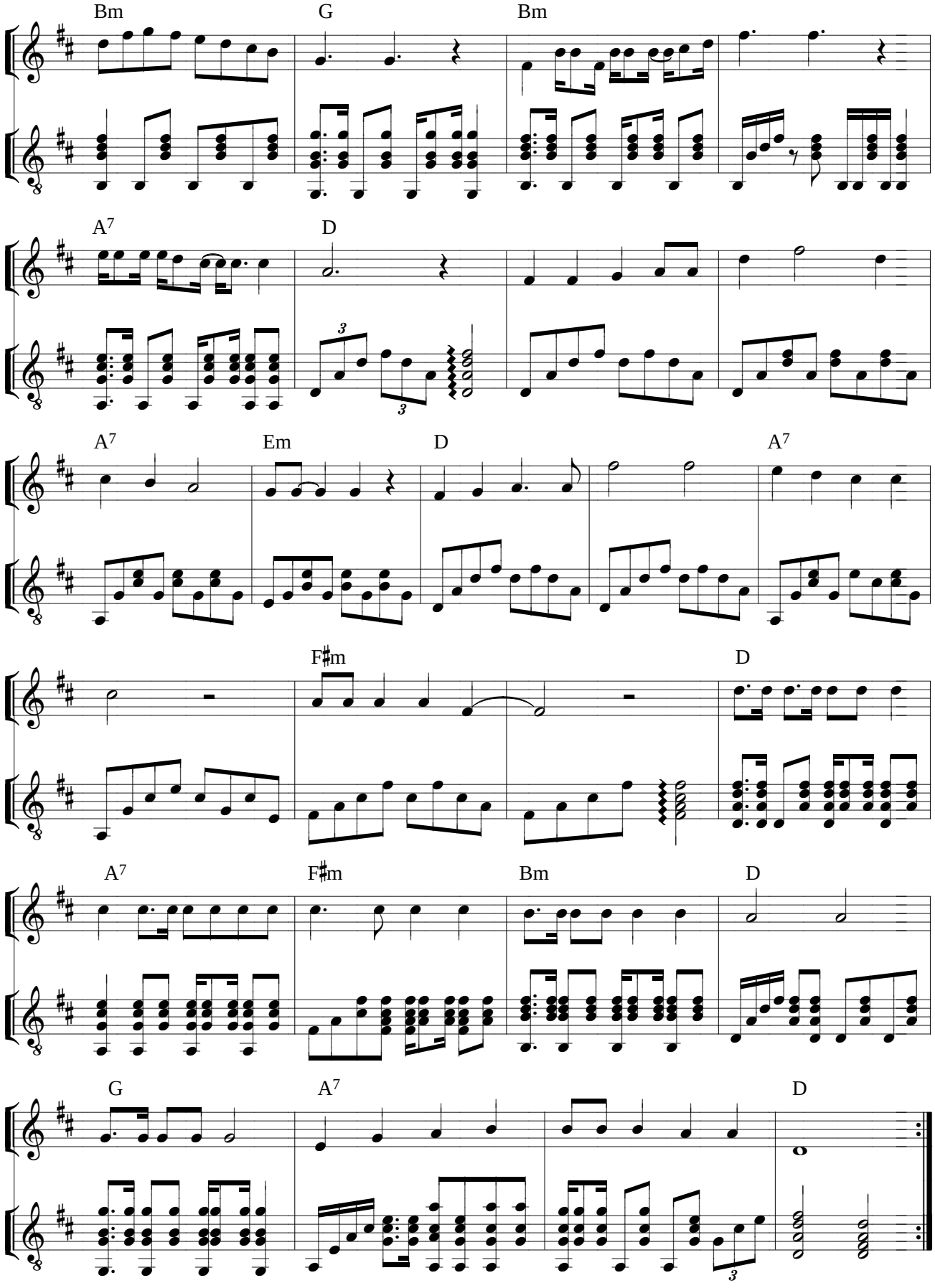
Manga

Marcelo Morales Torcato
(Marcelo Torca)

♩ = 100

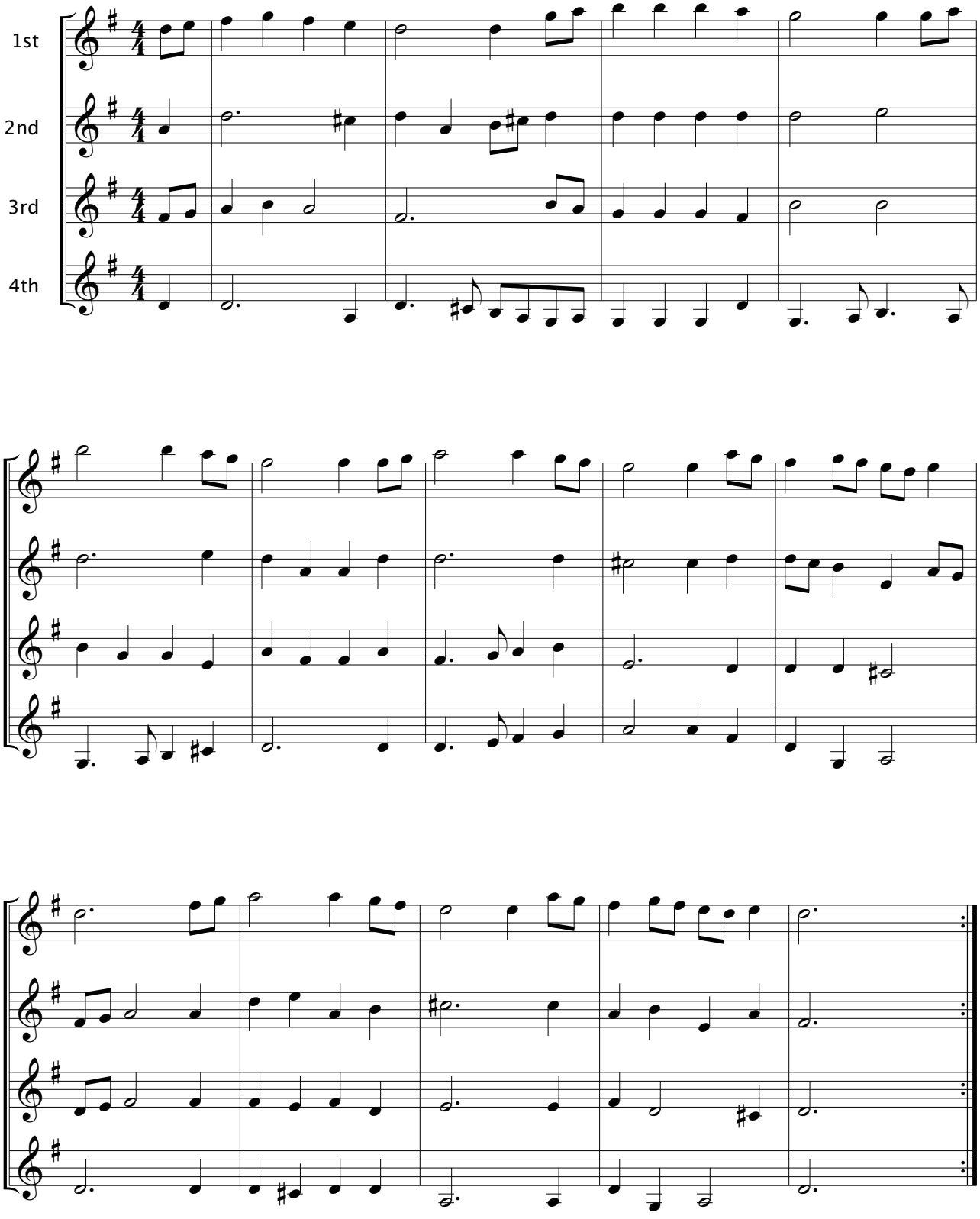


free-scores.com



Danse du roi

Michael Praetorius
1571 - 1621
arr. M. Mair 2005



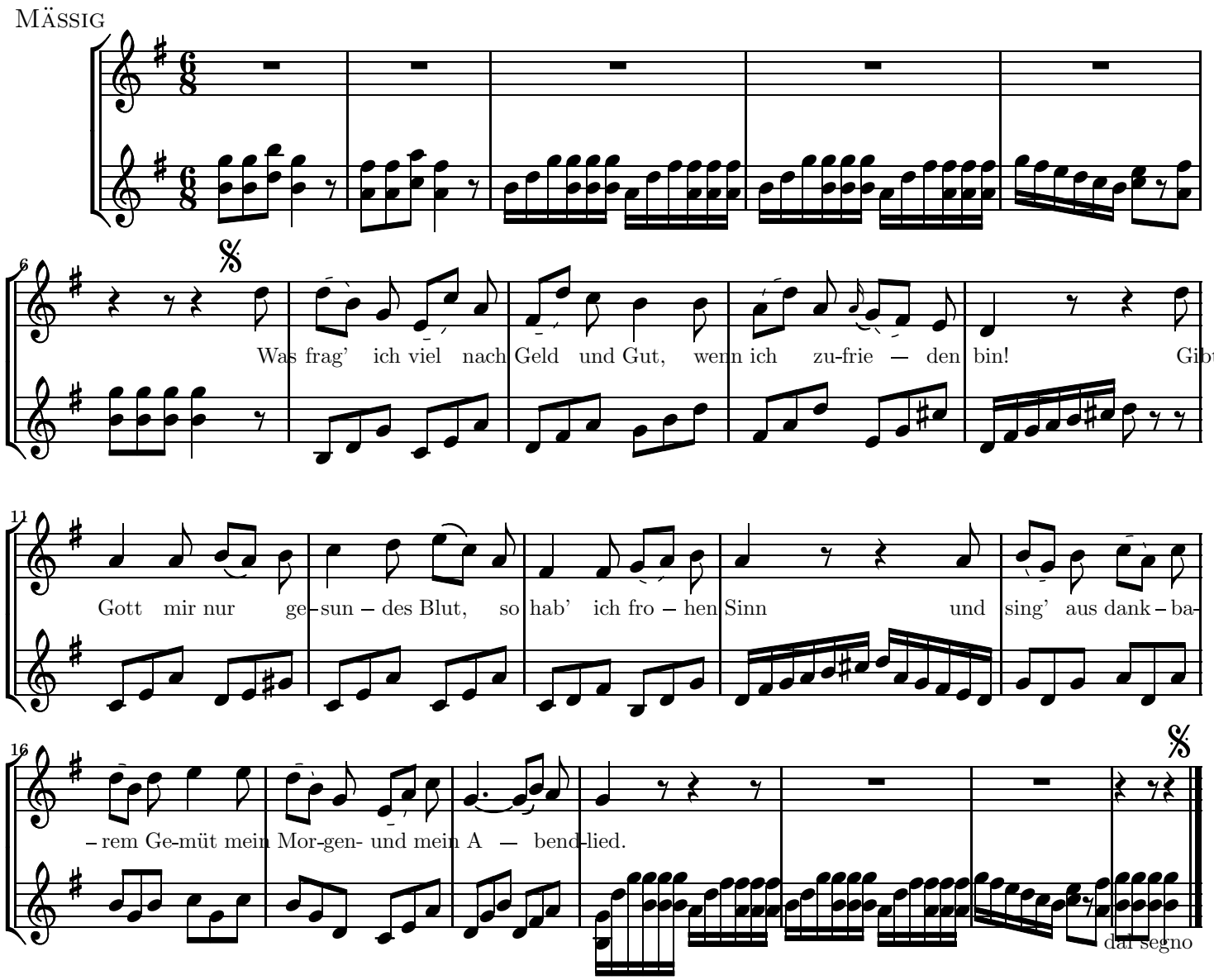
Die Zufriedenheit

Lied für eine Singstimme

Version with mandolin accompaniment

Lyrics: Johann Martin Miller (1750-1814)

W. A. Mozart (1756-1791)
KV 349



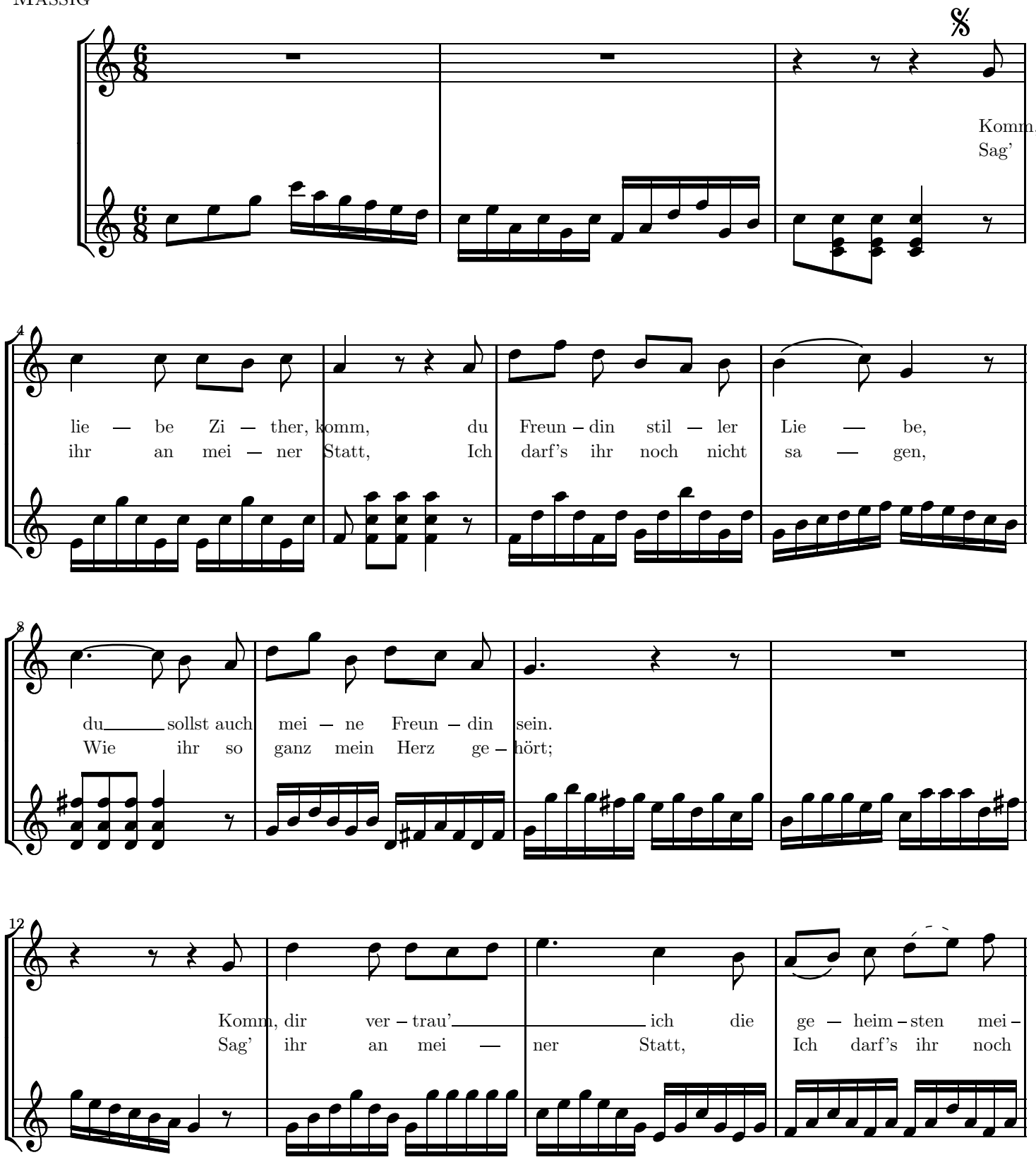
Mutopia-2003/06/14-313 This music is part of the Mutopia project: http://www.MutopiaProject.org/
It has been typeset and placed in the public domain by Erik Sandberg.
Unrestricted modification and redistribution is permitted and encouraged—copy this music and share it!

Komm, liebe Zither, komm

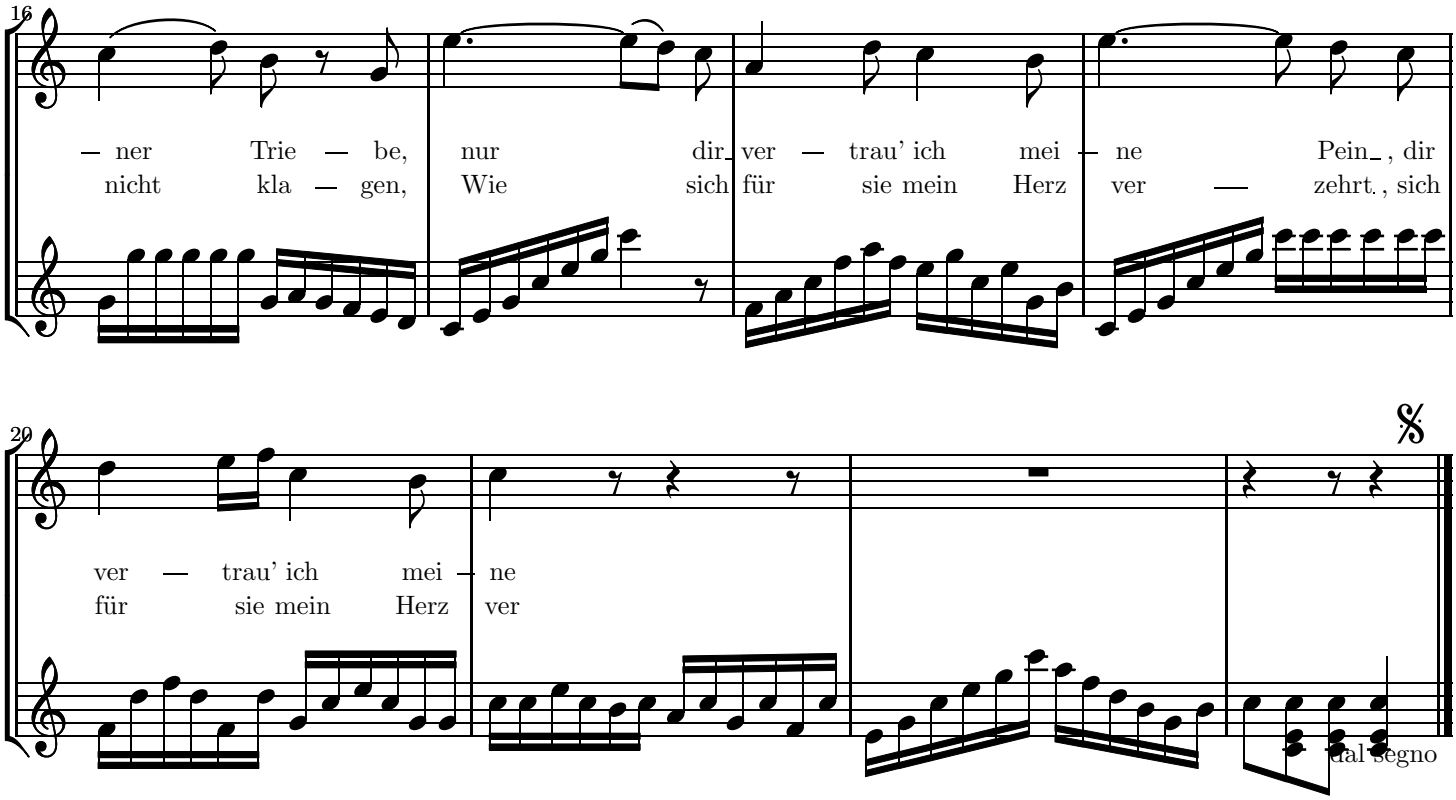
Lied for one voice with mandolin accompaniment

W. A. Mozart (1756-1791)
KV 351

Mässig



Public Domain



Mutopia-2003/06/14-312 This music is part of the Mutopia project: http://www.MutopiaProject.org/
It has been typeset and placed in the public domain by Erik Sandberg.
Unrestricted modification and redistribution is permitted and encouraged—copy this music and share it!

DIGITAL GUITAR ARCHIVE

www.DigitalGuitarArchive.com

J. N. de Bobrowicz

Selected Works Volume I: Variations

Edited by Krzysztof Komarnicki and Robert Coldwell. Ten compositions for solo guitar in variation form with historical and musical commentary in Polish and English.

Selected Works Volume II

Edited by Krzysztof Komarnicki and Robert Coldwell. Nine compositions for guitar and one for piano with historical and musical commentary in Polish and English.

William Foden

Grand Sonata

Foreword by Douglas Back, Edited by Robert Coldwell. First publication of one of the greatest compositions by an American virtuoso.

A. T. Huerta

Life and Works

Edited by Javier Suárez-Pajares and Robert Coldwell. Includes a chronology, extensive references and all known portraits in addition to 31 compositions by A. T. Huerta, Madame Huerta and others.

J. K. Mertz

Opern-Revue, Op. 8 Complete Edition

- *Nos. 1-8 Volume I*
- *Nos. 9-16 Volume II*

Edited by Brian Torosian. Facsimile edition to be released in 5 volumes.

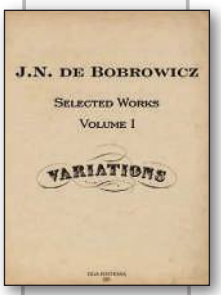
Divertissement über Motive der Oper: Der Prophet (Meyerbeer), Op. 32

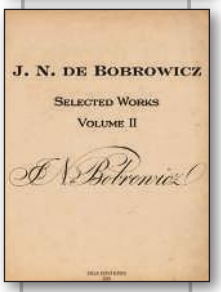
Edited by Brian Torosian. Includes a facsimile of the original edition, score and removable parts.

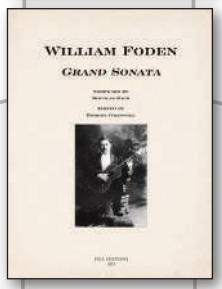
Ivan Padovec

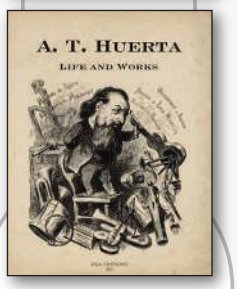
Premier Concertino and *Second Concertino*

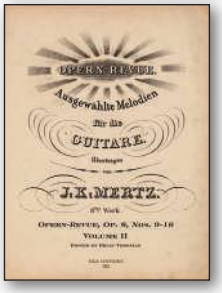
Edited by Stefan Hackl. First publications of the recently discovered manuscripts. For terz guitar, 2 violins, viola and cello. Includes score and removable parts.











More information about our print editions as well as sample pages can be found on our website. We are also developing an extensive classical guitar database with information from 13 sources including links to over 5000 digital sheet music files.

Our print editions can be purchased directly from the Digital Guitar Archive online store, Theodore Front Musical Literature or HOMAdream in Japan.

6/2008

Ivan Padovec

(1800-1873)

Second Concertino

Terz Guitar, 2 Violins, Viola and Cello

Edited by Stefan R. Hackl

Photograph copy of an original made by an unknown photographer (S. Lypoldt?). The copy was made by Eduard Heiszig (a photographer from Varaždin) around 1890. The original photo was probably taken around 1845. Owner: The Varaždin Town Museum

DGA Editions - 206
2008

Introduction

Ivan Padovec (also Johann Padowetz, Jean Padovetz, 1800-1873), born in Varaždin in Croatia, belongs to the most important composers for the guitar at the end of the guitar boom in the mid 19th century.

In his youth Padovec first learned to play the violin. In 1818 he came to Vienna for a visit and heard Mauro Giuliani playing chamber music with guitar. Giuliani played several concerts in April and May 1818 with the pianist Ignaz Moscheles and the violinist Joseph Mayseder, in which they also performed movements of Giuliani's concerto op. 70 for guitar and orchestra.[1] This concert stimulated his interest in the guitar and could have been the immediate impulse for his works for guitar and strings. Padovec might have played little guitar before, but now he studied it intensely using the method of Bartolomeo Bortolazzi.[2] He also studied harmony and piano with Karl Wisner von Morgenstern (Cantor from Zagreb). Padovec soon became an important figure in the Croatian music scene: he played chamber music in concert, he was an initial member of the Zagreb Music Association (1827) and an outstanding teacher. His success as a guitar virtuoso with concerts in neighboring cities (Triest and Rijeka) encouraged him to go to Vienna.

At that time Vienna was - besides Paris- the most important metropolis for the guitar. Mauro Giuliani, Anton Diabelli and Wenzel Matiegka worked there, and compositions of Ferdinando Carulli, Luigi Legnani and many others were published by the extremely productive Viennese publishers such as Diabelli, Artaria and Haslinger. Padovec lived in Vienna from 1829 to 1837, and many of his compositions were printed there. From Vienna he made concert tours into several European countries. An eye malady from his childhood worsened considerably, so Padovec returned to his hometown, Varaždin, in 1837. There he gave concerts until he became completely blind in 1848 and he was still active as a composer and music teacher. Padovec' work contains more than 200 compositions, mostly for solo guitar, songs with guitar accompaniment and guitar duos, but also vocal music and chamber music without guitar. His works for guitar and strings and/or orchestra seemed to be lost, and there were only a few indications referring to their existence until now:

- Reviews of performances: *Guitarre=Concert mit Quartett=Begleitung* and *Introduction und Variationen für die Guitarre mit Quartett=Begleitung, über ein Thema aus Norma's Indroductions=Chor* (Zagreb, April 11th, 1841[3] and Krapina, October 11th, 1846[4]).
- An incomplete copy of the *Second Concertino* (dated "Varaždin 1925") was found recently in the Varaždin Town Museum, but only the guitar part and the string parts of the second movement.[5] In the archive of the Music Association in Vijenac there is an autograph of *Introduction und Variationen für die Guitarre über ein beliebtes Thema aus der Oper Korradin von Rossini mit Quartet Begleitung ...5. Werk, Agram ...1829).* It is probably the work performed by Padovec in January 1829 in Zagreb.[6] Only the guitar part has survived.
- In an article on Padovec in 1940, Ernest Krajanski wrote that he received two works by Padovec from Sepp Bacher of Freistadt: *Second concertino* and *Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper "Die Kreuzritter" für die Guitarre mit Begleitung des Orchesters componiert von Johann Padovetz.*[7] In those variations the orchestra consists of a string quintet, two flute, two hautbois, two clarinets and two bassoons, french horn, trumpet and timpani – an enormous and unusual instrumentation for guitar concertos of this period!

The only useful trace to the lost scores was the name of Sepp Bacher. Bacher, an Austrian guitarist and music teacher, was born in Krems and learned to play guitar in the 1920s as a student in Innsbruck with Lois Köll and Erwin Mahrholdt, and in the summer holidays also with Heinrich Albert (Munich) and Luigi Mozzani (Bolzano). He was one of the pioneers of Early Music on plucked instruments and a collector of early handwritings and printings of guitar music. Unfortunately his extensive and carefully

[1] Thomas F. Heck: *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Vol. I, Ph. Diss. Yale University, New Haven, 1971, p. 119.

Mirko Orlic, Ivan Padovec, hrvatski gitarist europskog ugleda, http://geo101.gfz.hr/~morlic/padovec1.pdf

[2] *Neuer und gründlicher und vollständiger Unterricht die Guitarre nach einer leichten und fasslichen Methode gut und richtig spielen zu lernen*, op. 21, Vienna 1808. – one of the most popular Viennese guitar tutors, reprinted several times.

[3] Review in *Croatia* , April 16, 1841, Vol.3, No.31, p. 124.

[4] (F. D. Rusan?) "Domaće vĕsti" in *Ilirske narodne novine*, Vol. 12, No. 83, p. 350, October 17, 1846.

[5] Varaždin Town Museum has MS copies of the following elements from the Second Concertino:

- guitar part of the whole concertino:
  Signed by the copyist: H. (?) Seglin / Varaždin / October 15 1925. It is the same in every detail as the MS copy in Vienna, including the title page in French, so it must have been copied from the Vienna MS or both are copies of some unknown third source. Nice handwriting.
- score of Andante sostenuto:
  In F-major! The solo part was obviously played on a normal guitar. Very hasty handwriting.
- string parts:
  Also in F-major.

Varaždin Town Museum has an original concert program of a concert in Varaždin on November 14, 1925. One of the performed items was the Andante sostenuto from the "Concertino in D-major" for guitar and string quartet. It was performed by certain Mr. Janko Puchly "a pupil of Padovec" (he must have been at least 65 then). The above mentioned copy was certainly made for this performance. *(by Darko Petrinjak)*

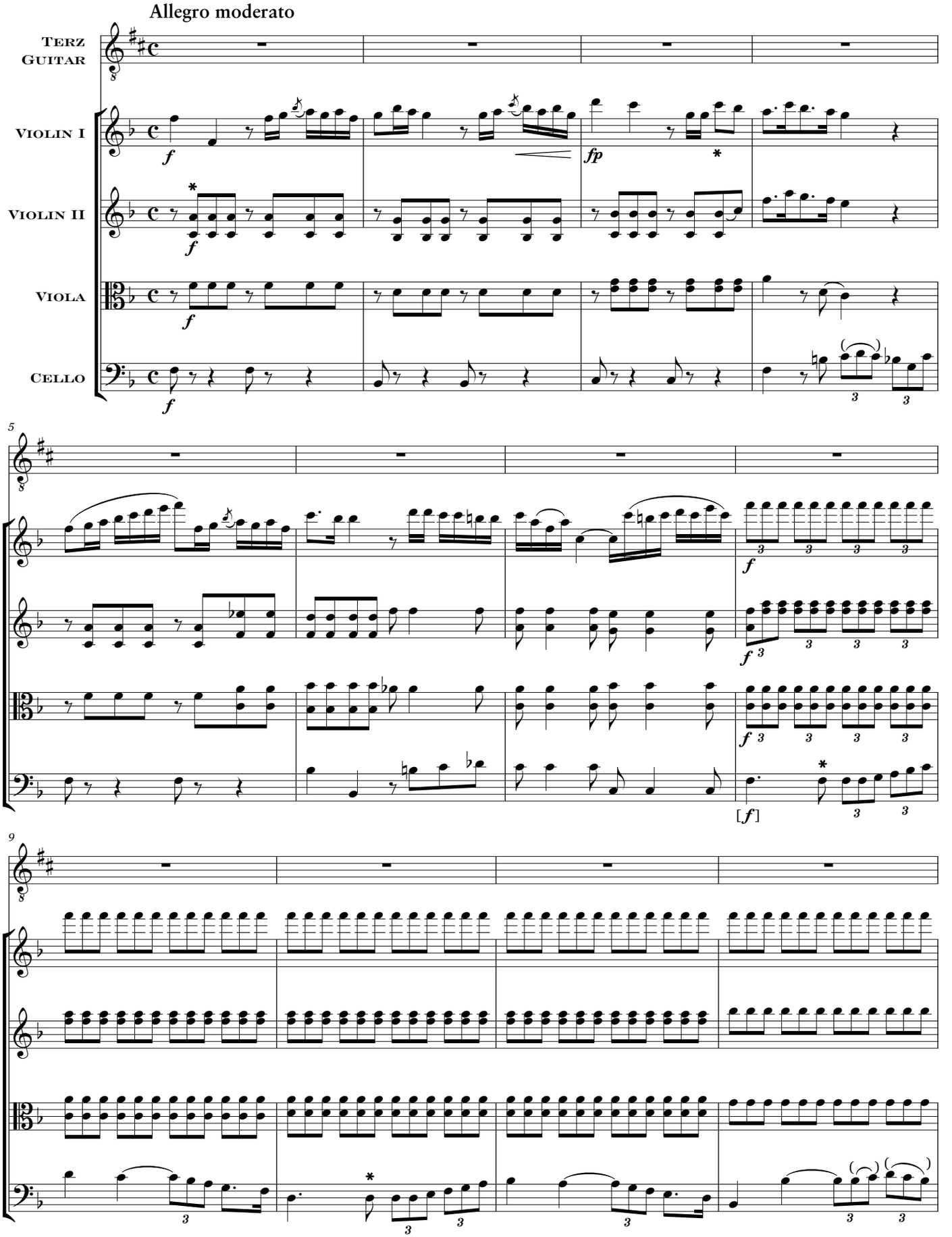
[6] Mirko Orlic, Ivan Padovec, hrvatski gitarist europskog ugleda, http://geo101.gfz.hr/~morlic/padovec1.pdf

[7] Ernest Krajanski, "Sjetimo se Padovca", in: *Sv. Cecilija*, Vol. 34 (1940), Nr. 3, p. 50.

Second Concertino

Revised by Stefan R. Hackl

Ivan Padovec (1800-1873)

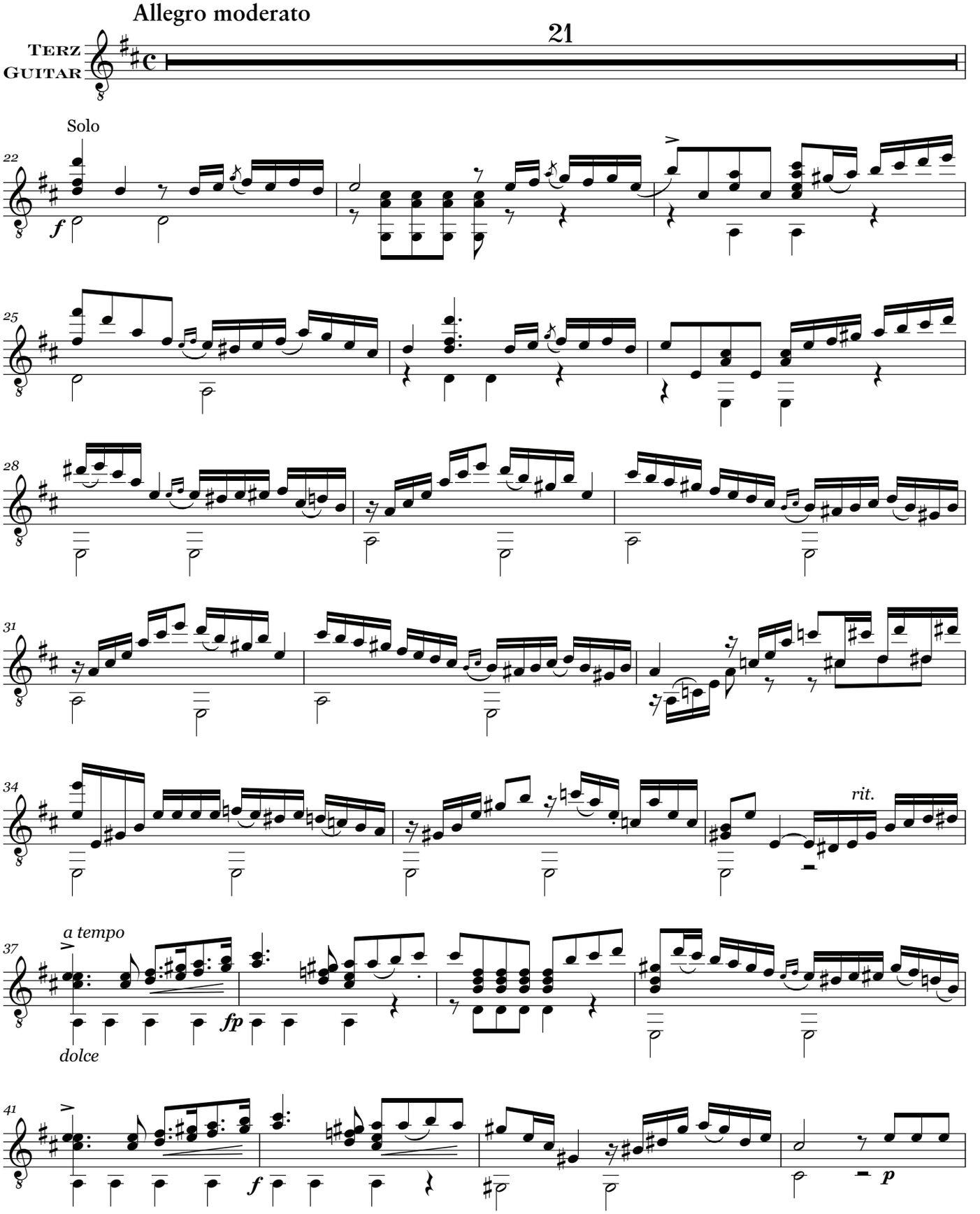


Copyright © 2008 DGA Editions - 206

Second Concertino

Revised by Stefan R. Hackl

Ivan Padovec (1800-1873)



Copyright © 2008 DGA Editions - 206

N. Paganini

Caprice No.9

"The Hunt"

In E Major, Op. 1

Para / For

Bandolim Solo / Mandolin Solo

Arr. e Ed. Fábio Machado

Copyright© 2005 Fábio Machado

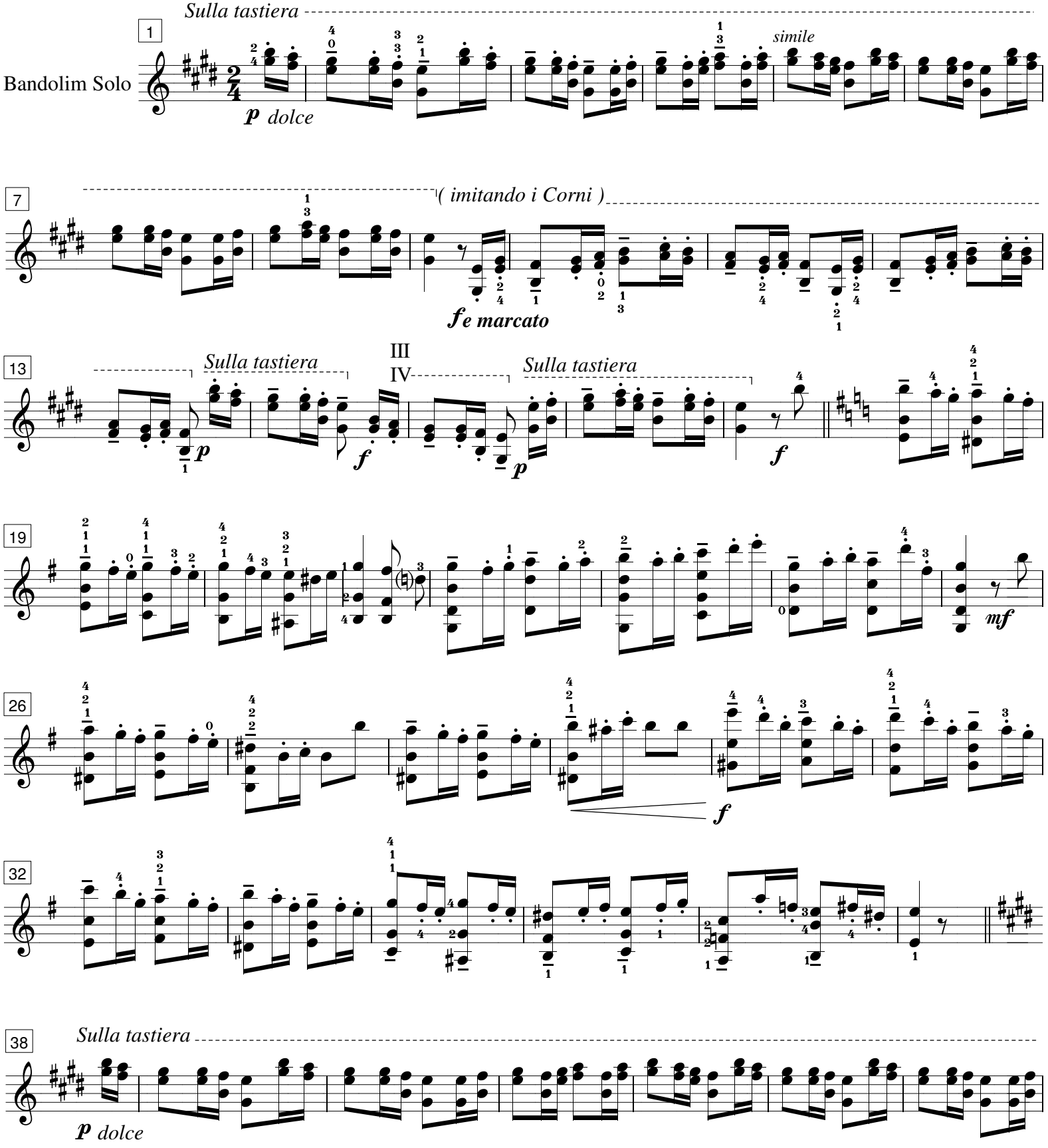
www.fabiomachado.com

Capricho No.9 Op.1

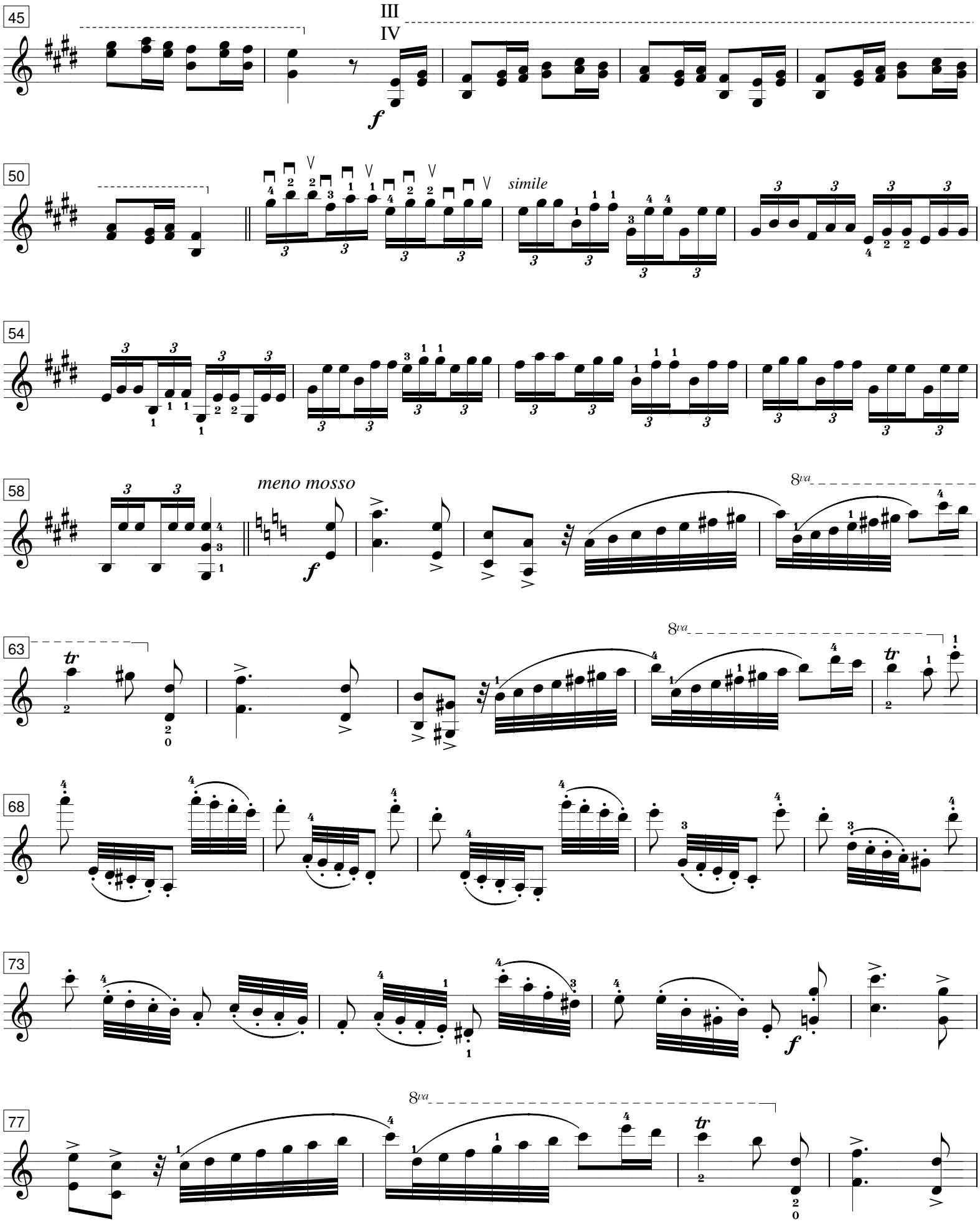
em Mi Maior para Bandolim Solo

N. Paganini
(1782-1840)
Arr. e Ed. Fábio Machado

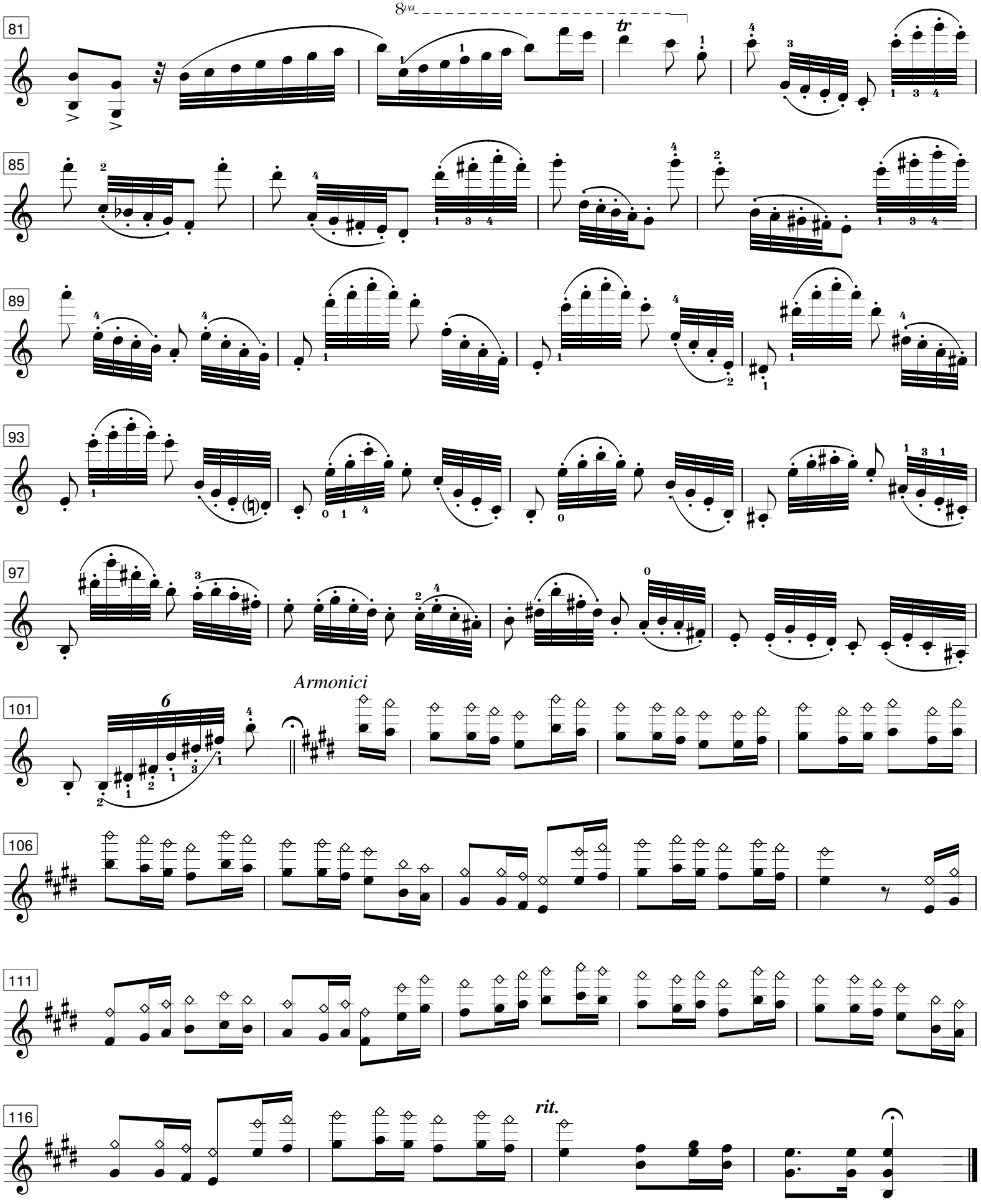
Allegretto



Copyright© 2005 Fábio Machado



www.fabiomachado.com



www.fabiomachado.com

Six Pantomimes

for Two Mandolins

by

John Craton

Wolfhead Music

Six Pantomimes

for Two Mandolins

by

John Craton

Wolfhead Music
P.O. Box 1444
Bedford, Indiana 47421, USA
www.wolfheadmusic.com

Copyright © 2006 by John Craton (ASCAP). All rights reserved.

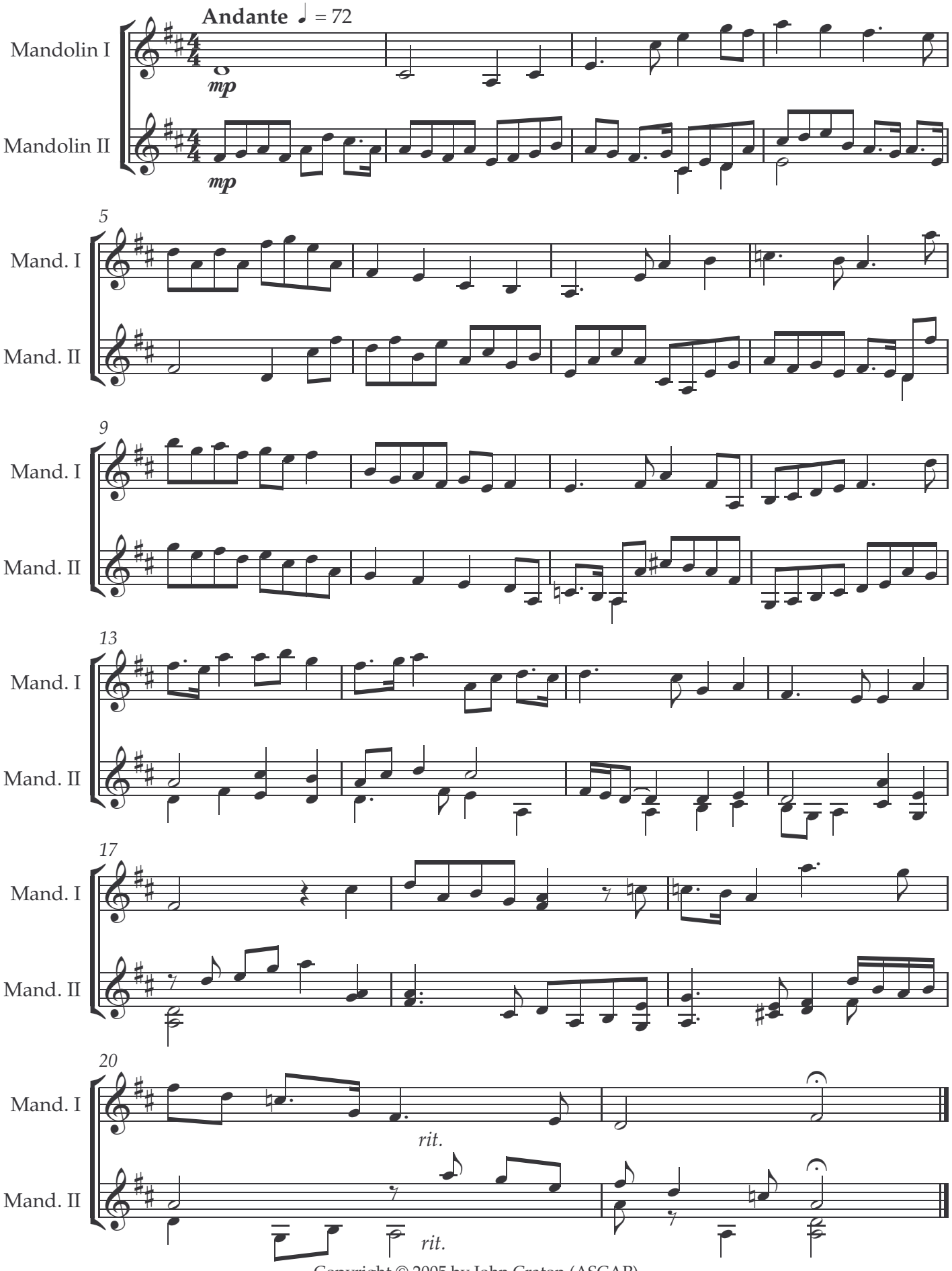
To Nelleke Weyhofen

To Nelleke Weyhofen

Six Pantomimes for Two Mandolins

John Craton

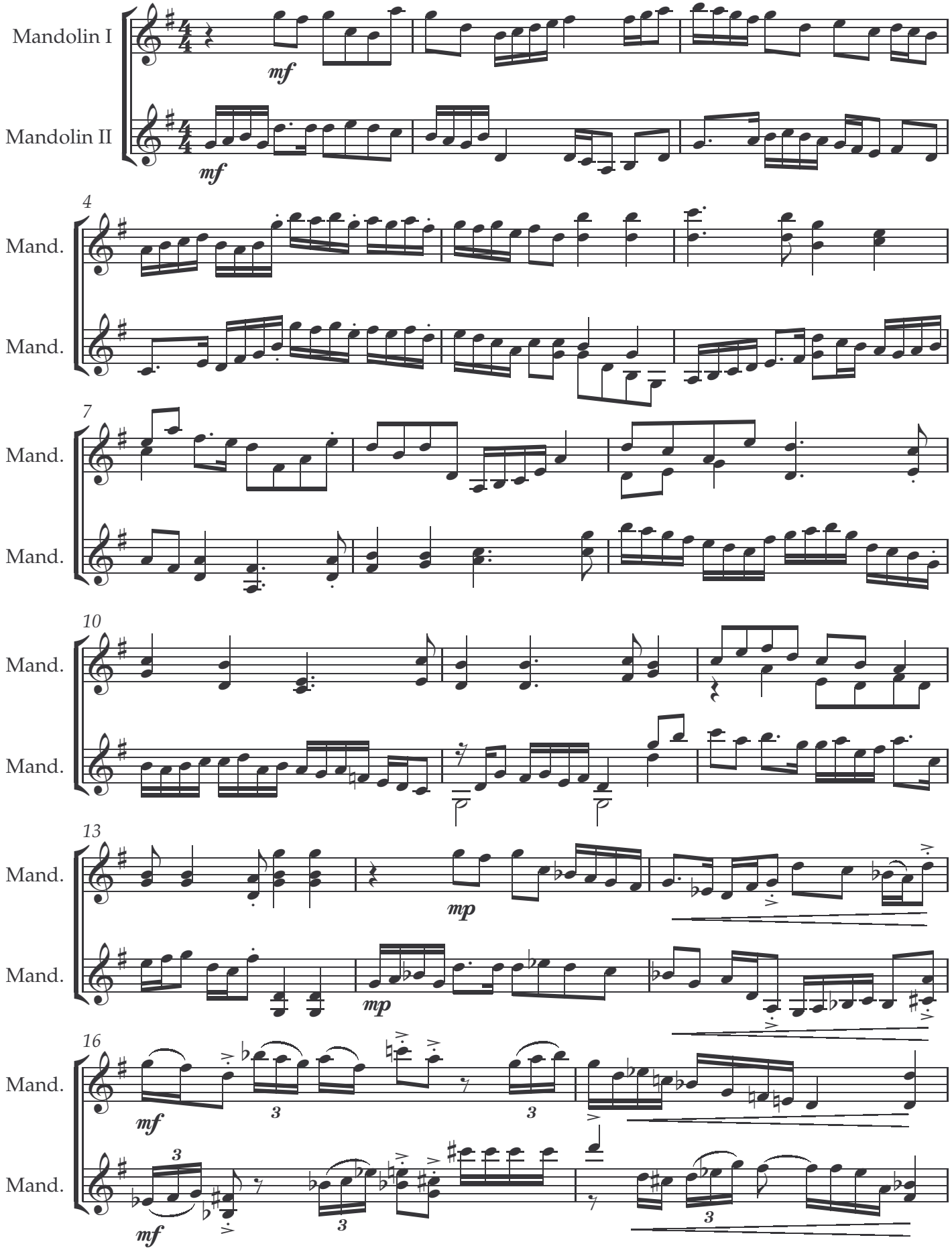
I.

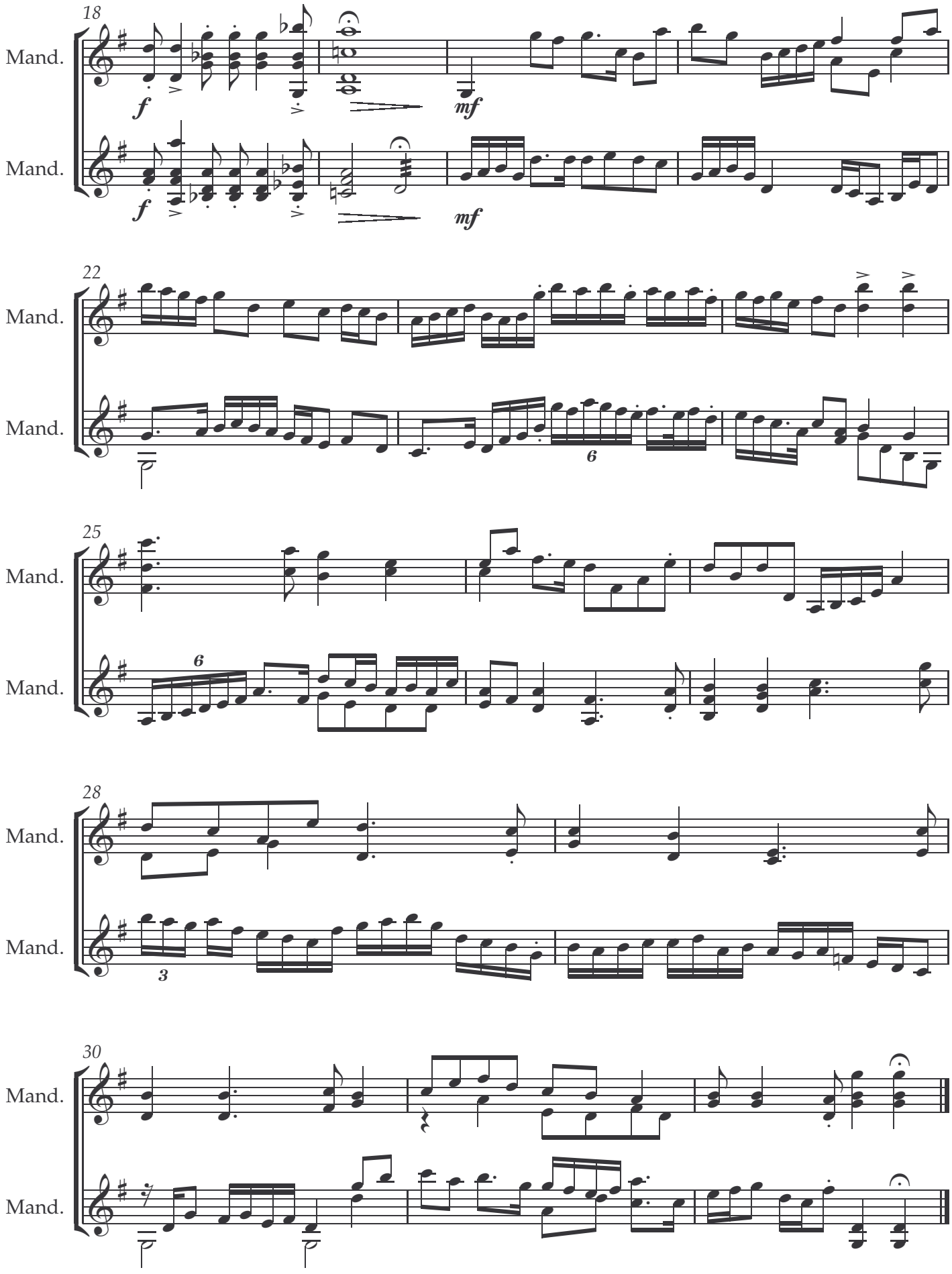


Copyright © 2005 by John Craton (ASCAP)

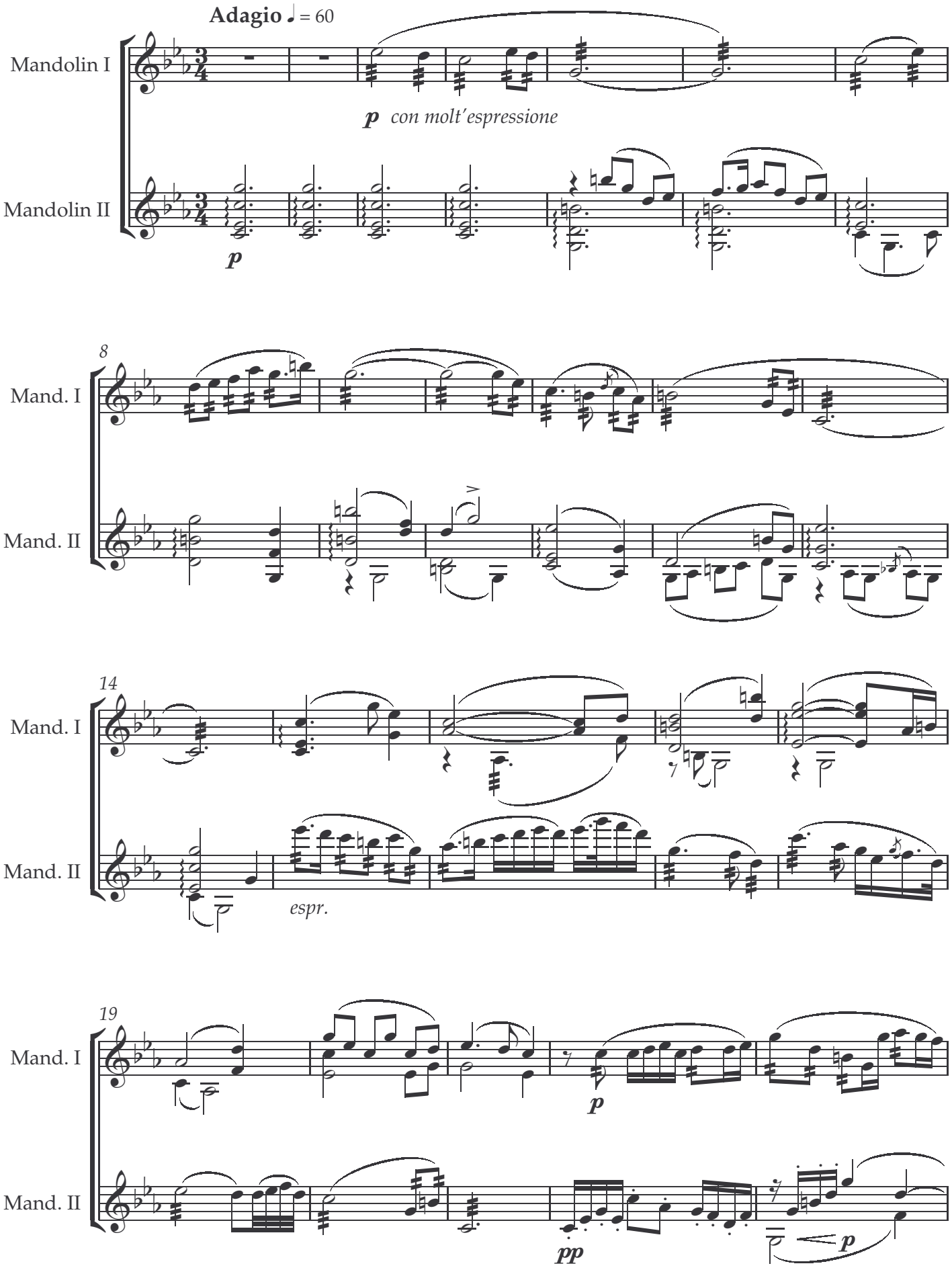
II.

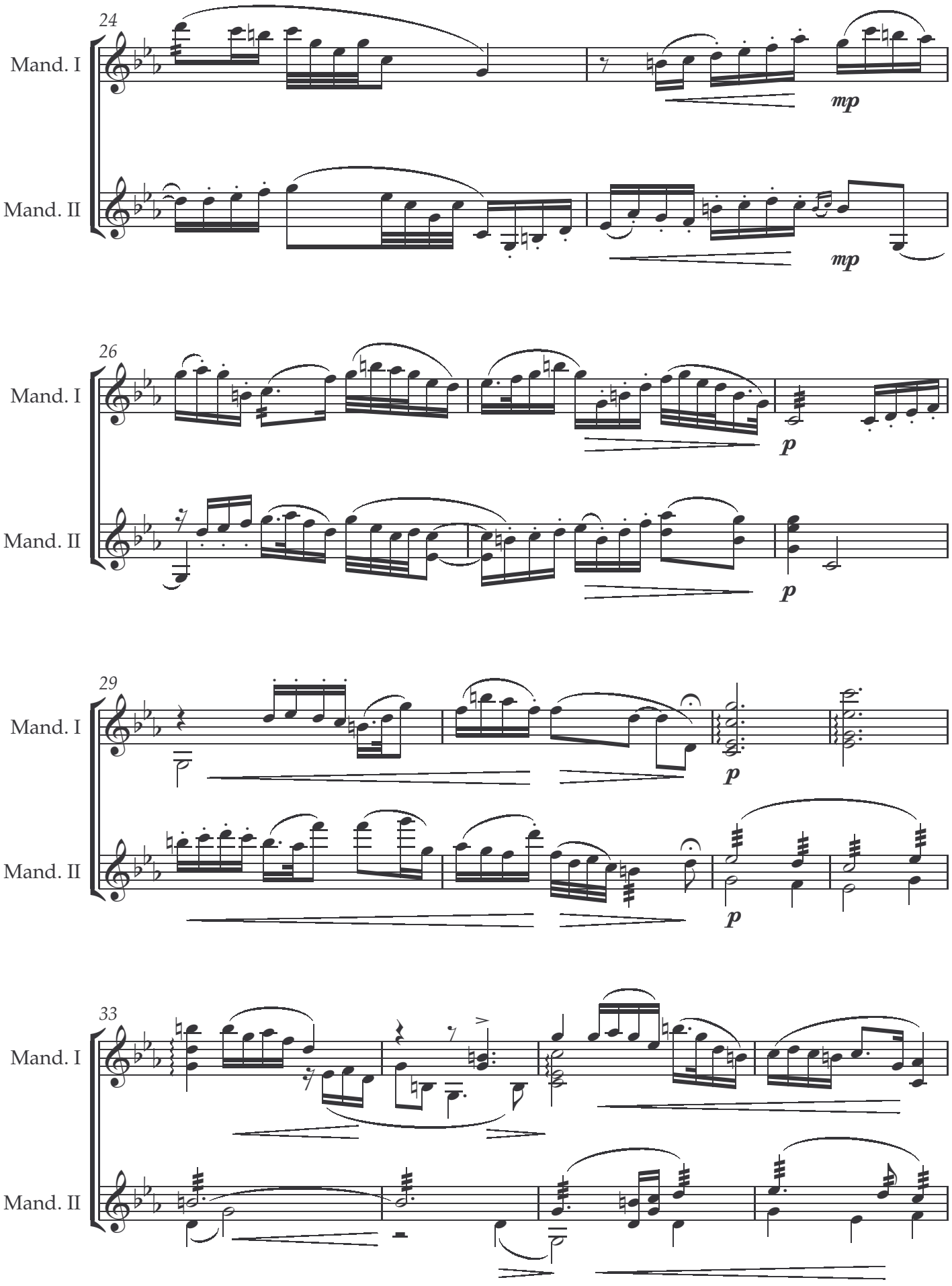
Allegretto ♩ = 76

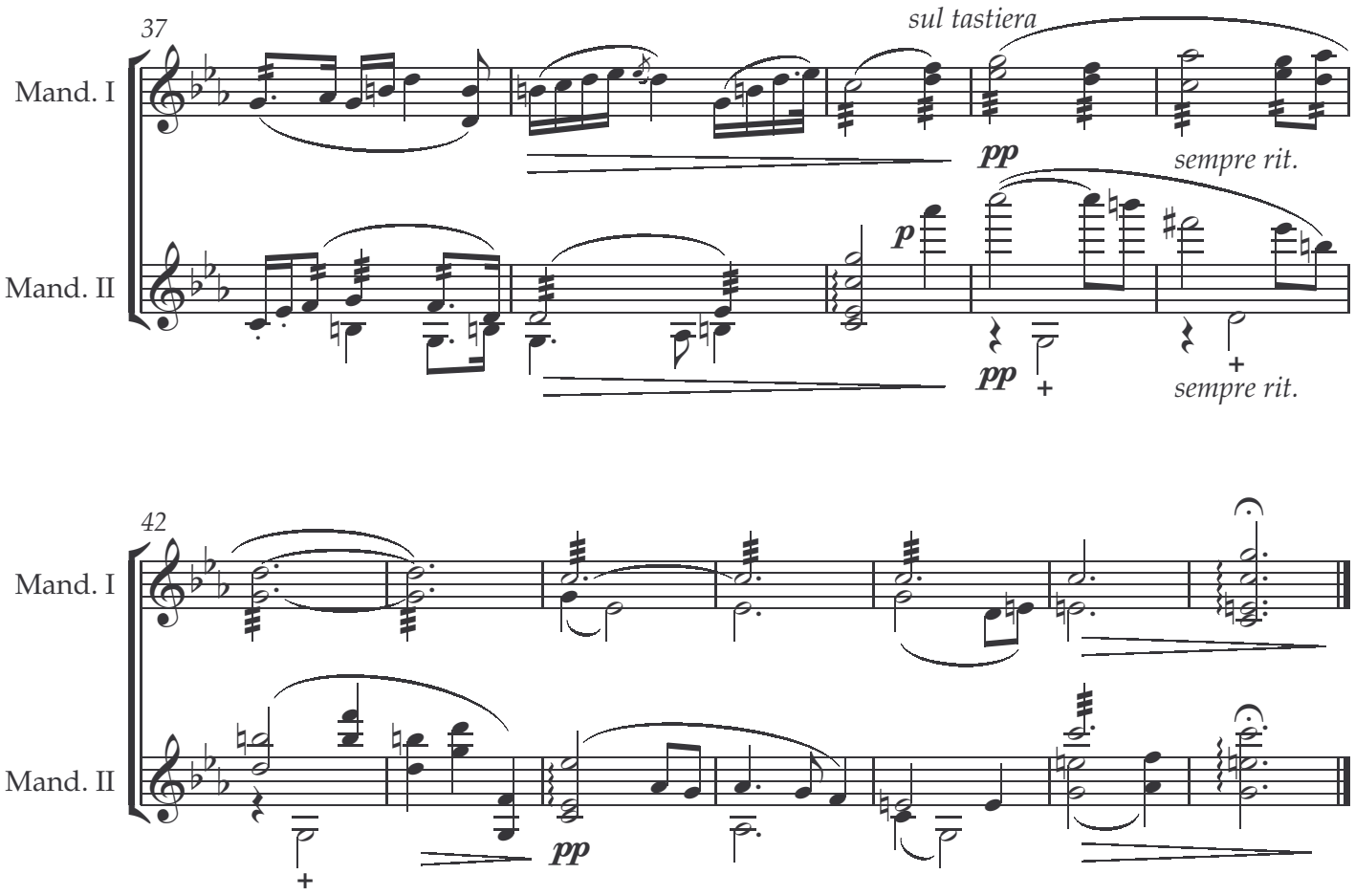



18
Mand.
Mand.
f
mf
22
Mand.
Mand.
6
25
Mand.
Mand.
6
28
Mand.
Mand.
3
30
Mand.
Mand.

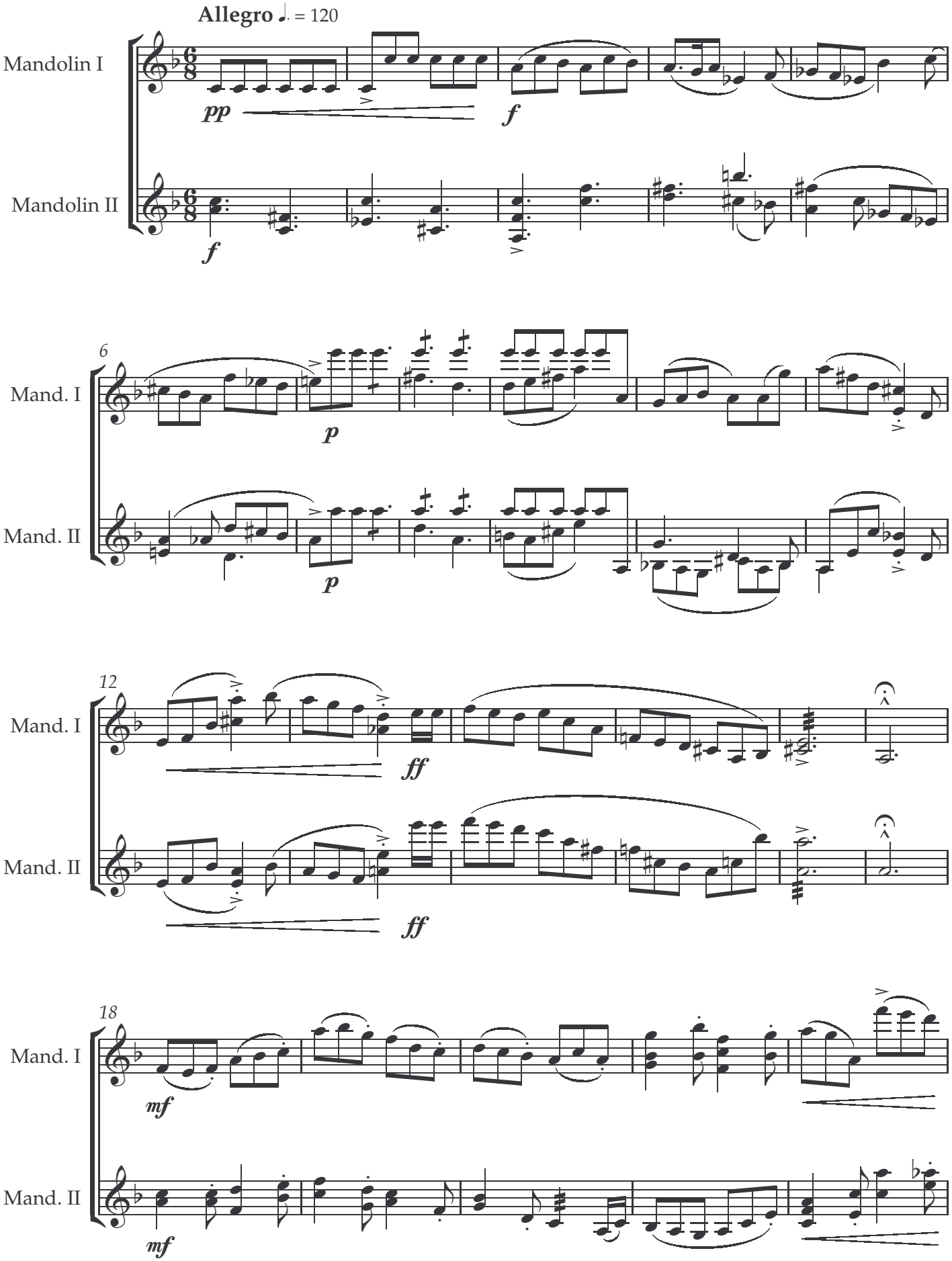
III.

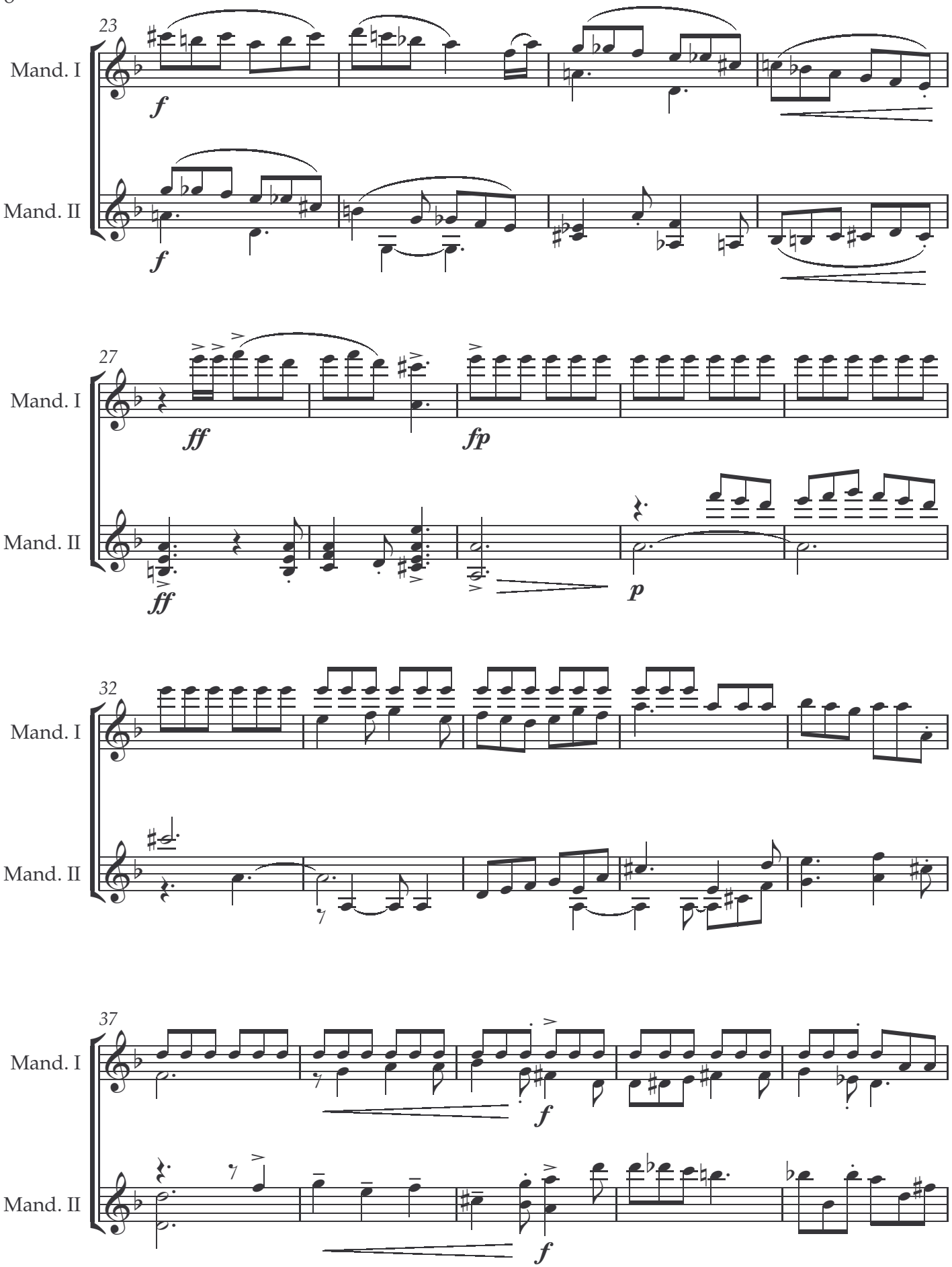

Adagio ♩ = 60
Mandolin I
Mandolin II
p con molt'espressione
p
8
Mand. I
Mand. II
14
Mand. I
Mand. II
espr.
19
Mand. I
Mand. II
p
pp
p

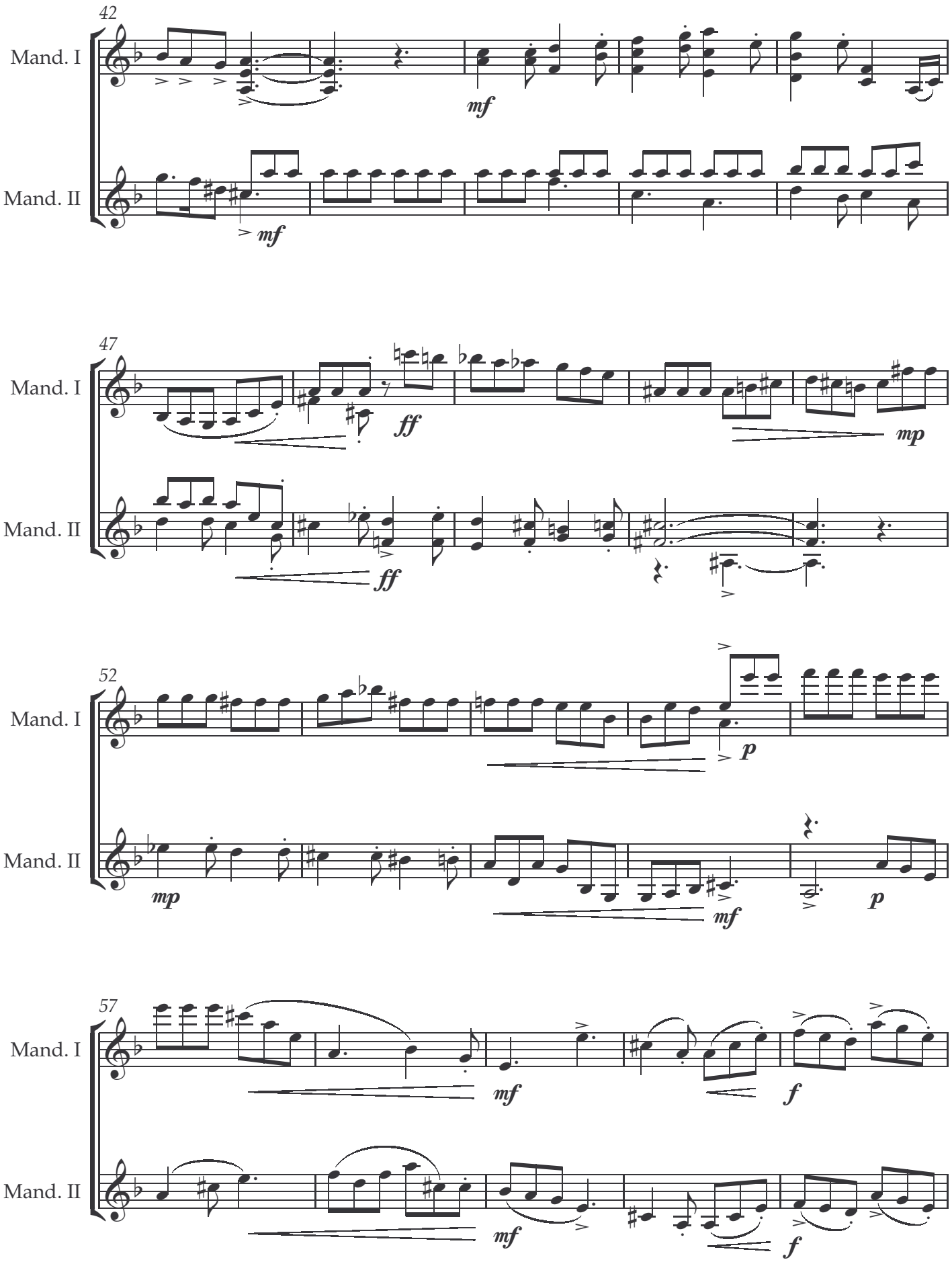

24
Mand. I
Mand. II
mp
mp
26
Mand. I
Mand. II
p
p
29
Mand. I
Mand. II
p
p
33
Mand. I
Mand. II

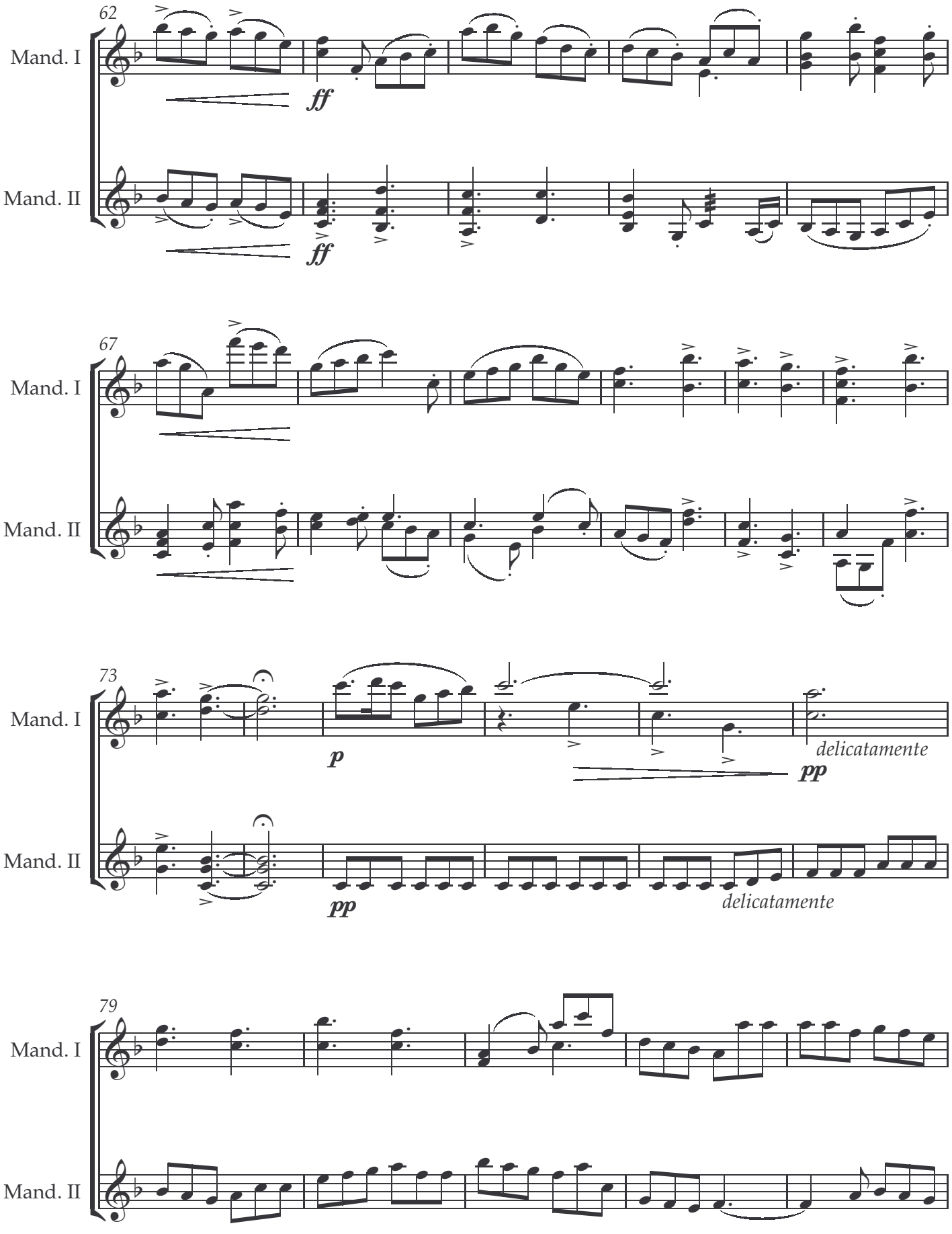

37
Mand. I
Mand. II
sul tastiera
pp
sempre rit.
p
pp
sempre rit.
42
Mand. I
Mand. II
pp

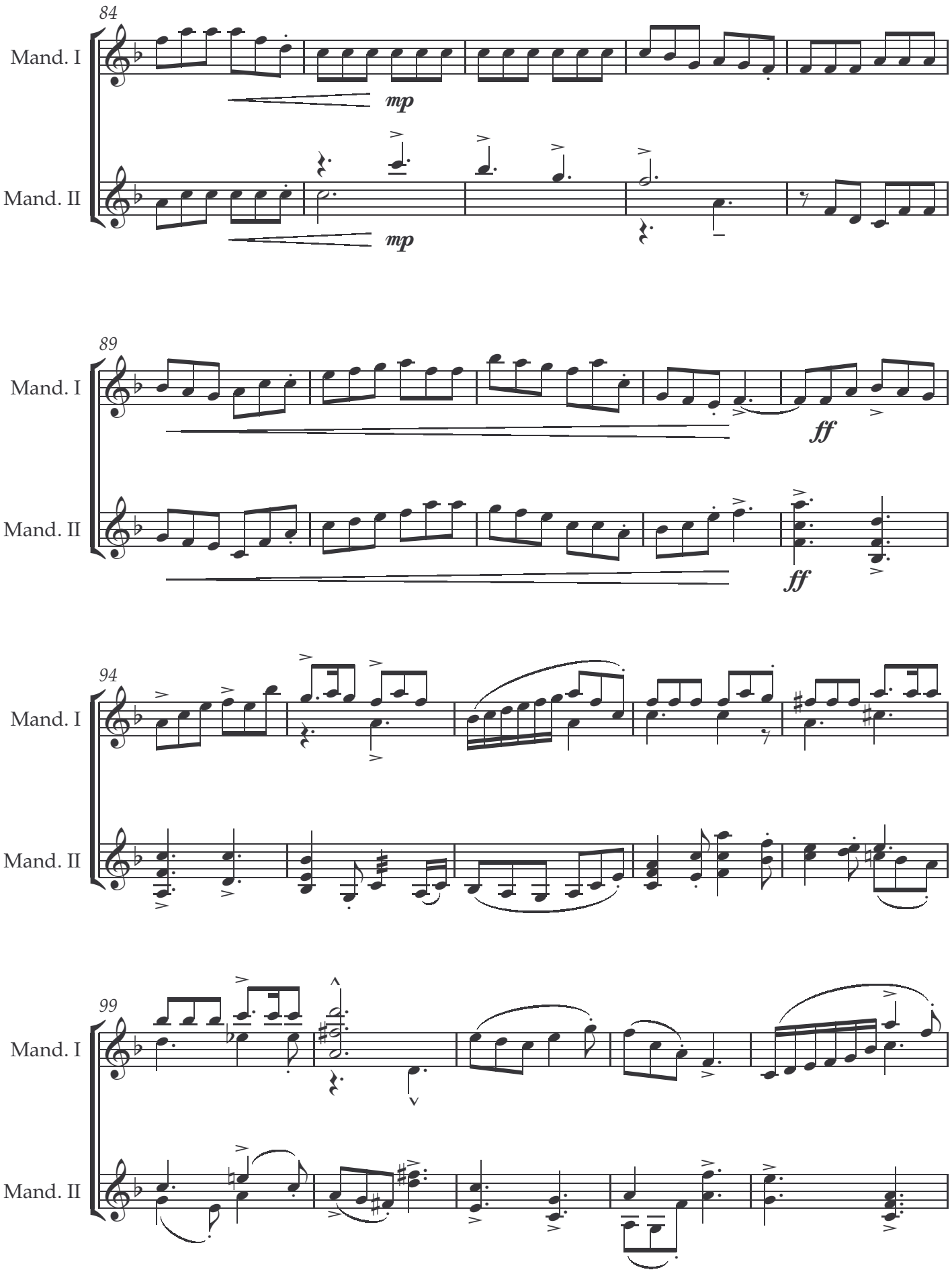
IV.

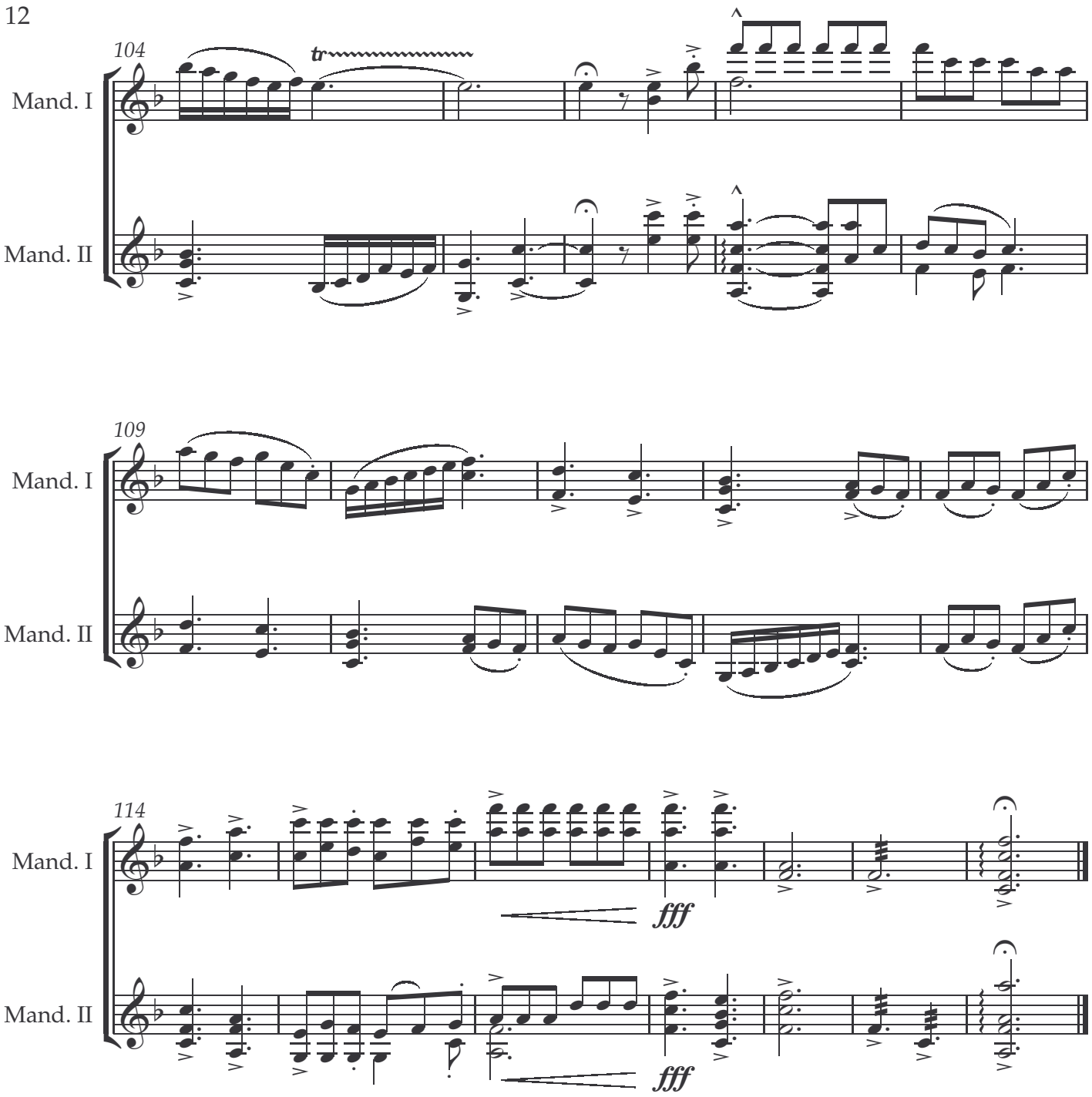

Allegro ♩. = 120
Mandolin I
Mandolin II
pp
f
f
6
Mand. I
Mand. II
p
p
12
Mand. I
Mand. II
ff
ff
18
Mand. I
Mand. II
mf
mf


23
Mand. I
Mand. II
f
f
27
Mand. I
Mand. II
ff
fp
ff
p
32
Mand. I
Mand. II
37
Mand. I
Mand. II
f
f

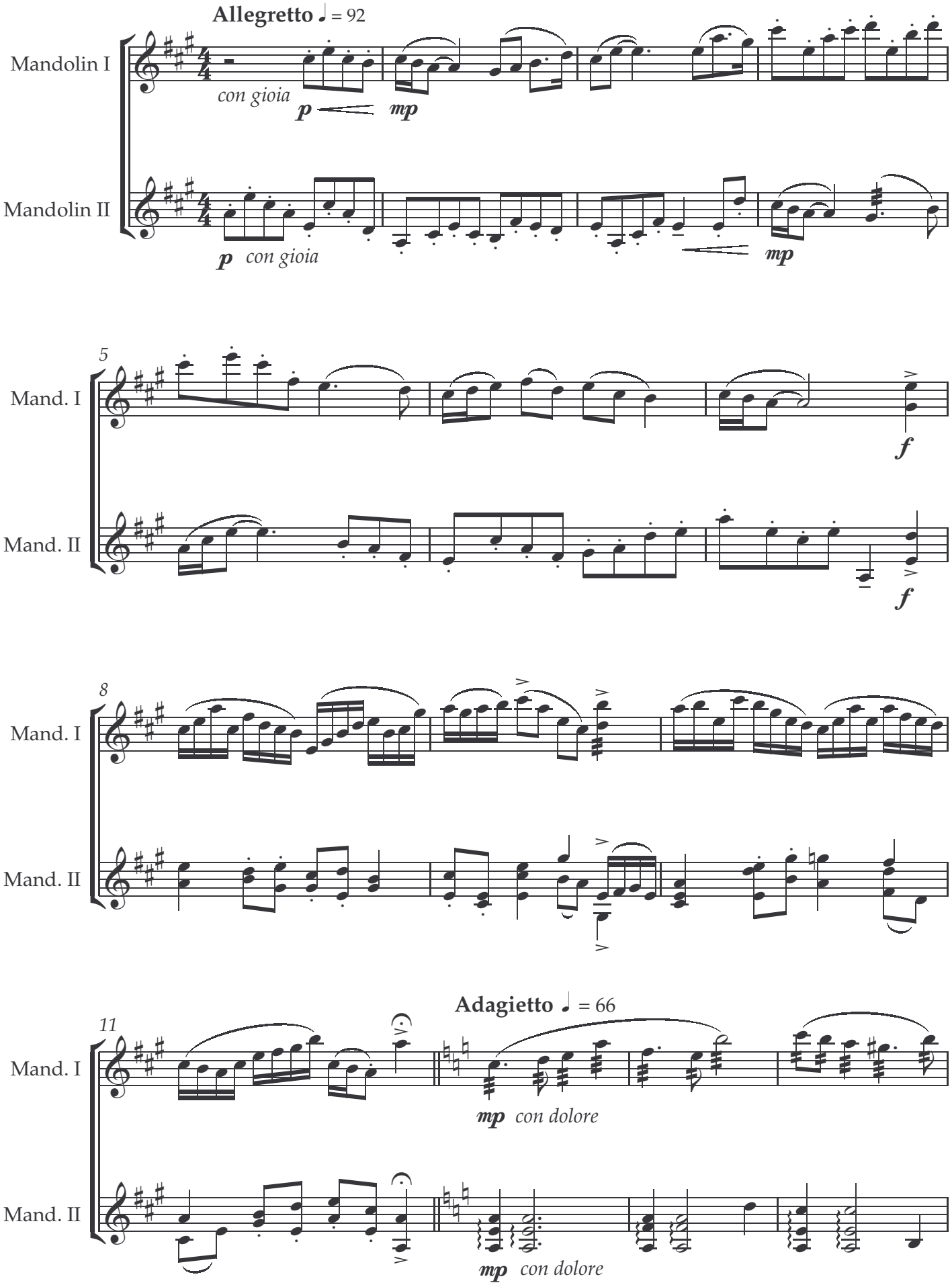

42
Mand. I
Mand. II
mf
mf
47
Mand. I
Mand. II
ff
ff
mp
52
Mand. I
Mand. II
p
mp
mf
p
57
Mand. I
Mand. II
mf
f
mf
f

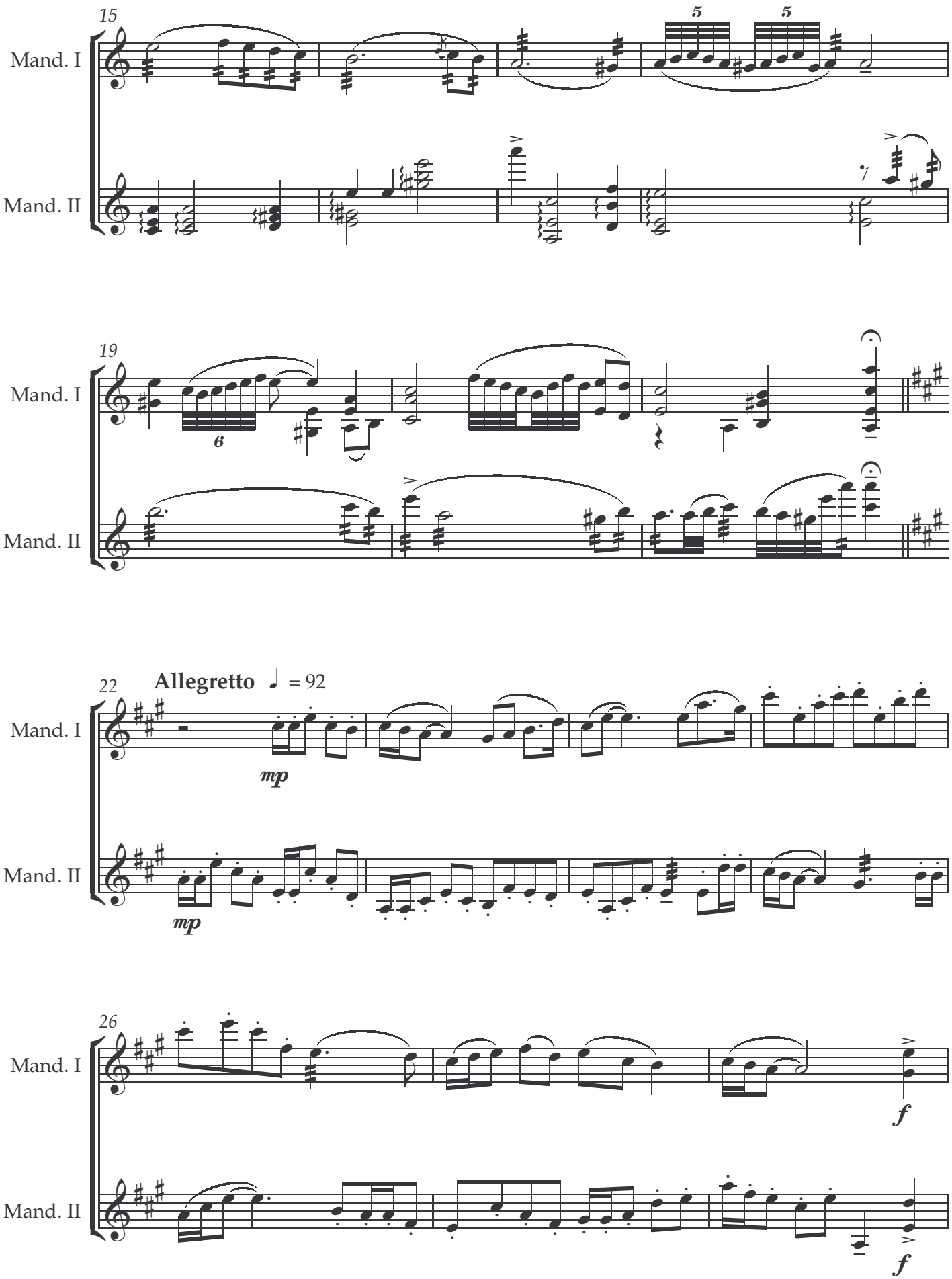

62
Mand. I
Mand. II
ff
ff
67
Mand. I
Mand. II
73
Mand. I
Mand. II
p
pp
delicatamente
pp
delicatamente
79
Mand. I
Mand. II

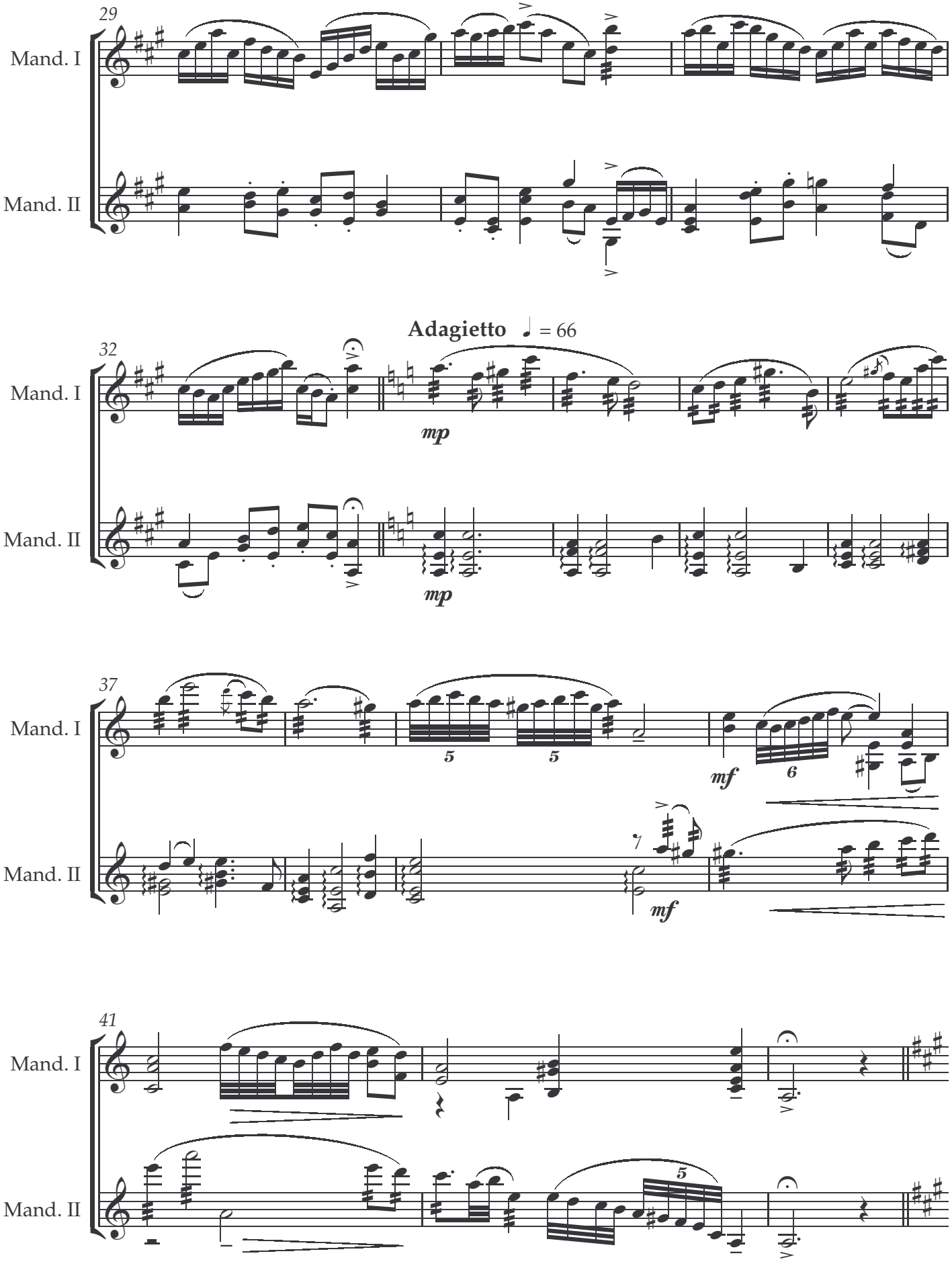

84
Mand. I
Mand. II
mp
mp
89
Mand. I
Mand. II
ff
ff
94
Mand. I
Mand. II
99
Mand. I
Mand. II

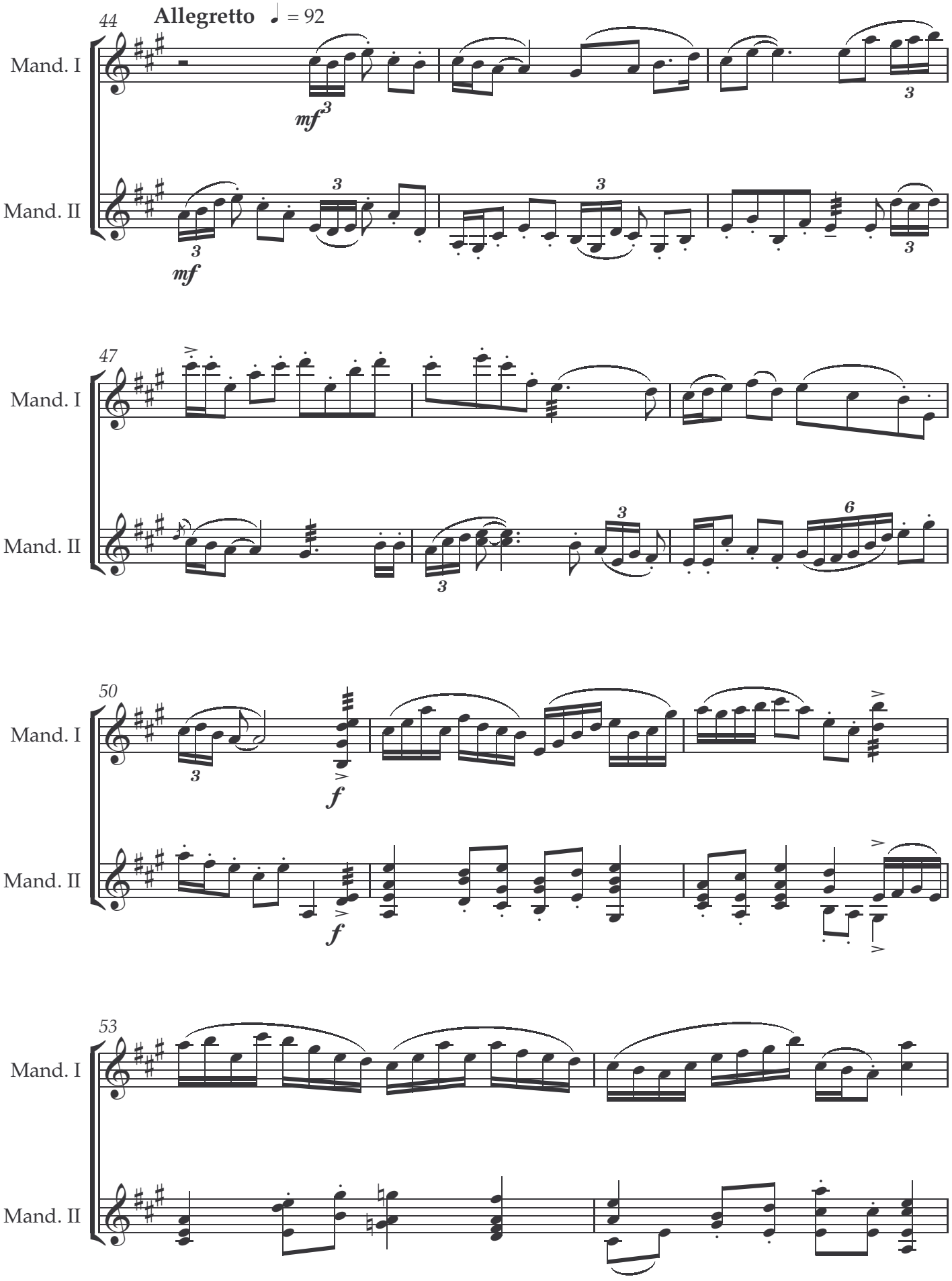

104
Mand. I
tr
Mand. II
109
Mand. I
Mand. II
114
Mand. I
fff
Mand. II
fff

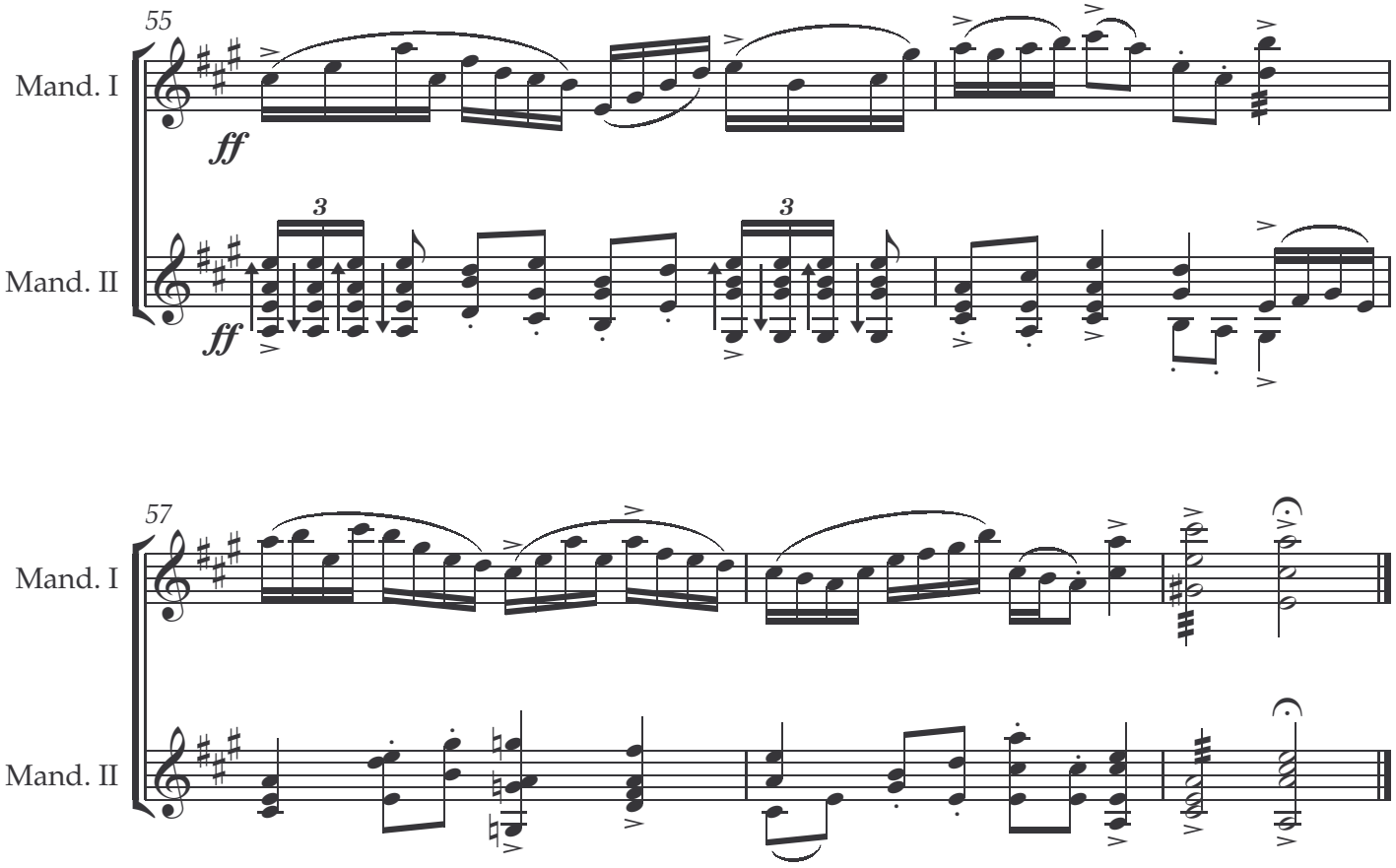
V.


Allegretto ♩ = 92
Mandolin I
Mandolin II
con gioia
p
mp
p con gioia
mp
5
Mand. I
Mand. II
f
f
8
Mand. I
Mand. II
11
Adagietto ♩ = 66
Mand. I
Mand. II
mp con dolore
mp con dolore

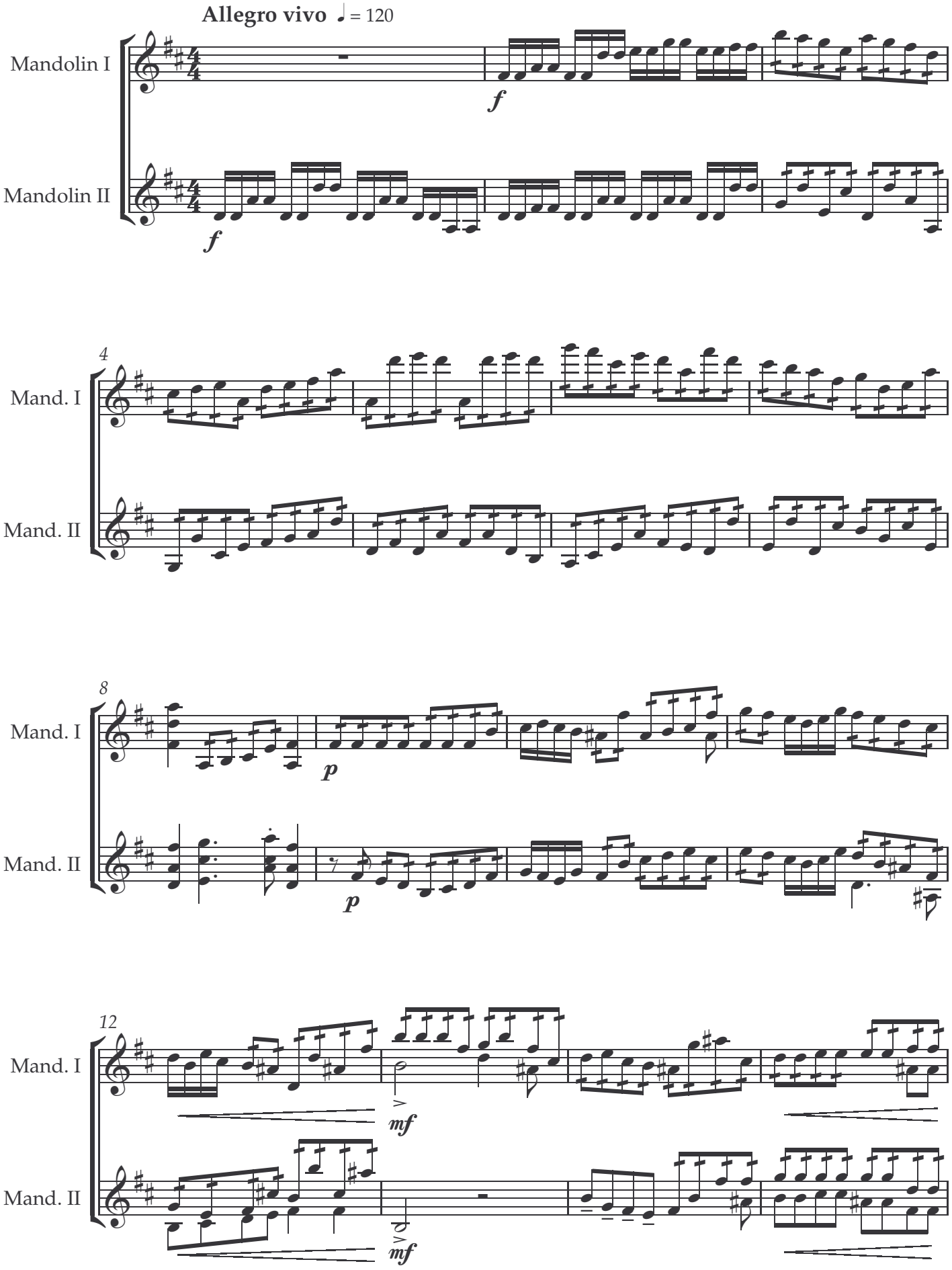

15
Mand. I
Mand. II
5
5
19
6
22
Allegretto ♩ = 92
mp
mp
26
f
f

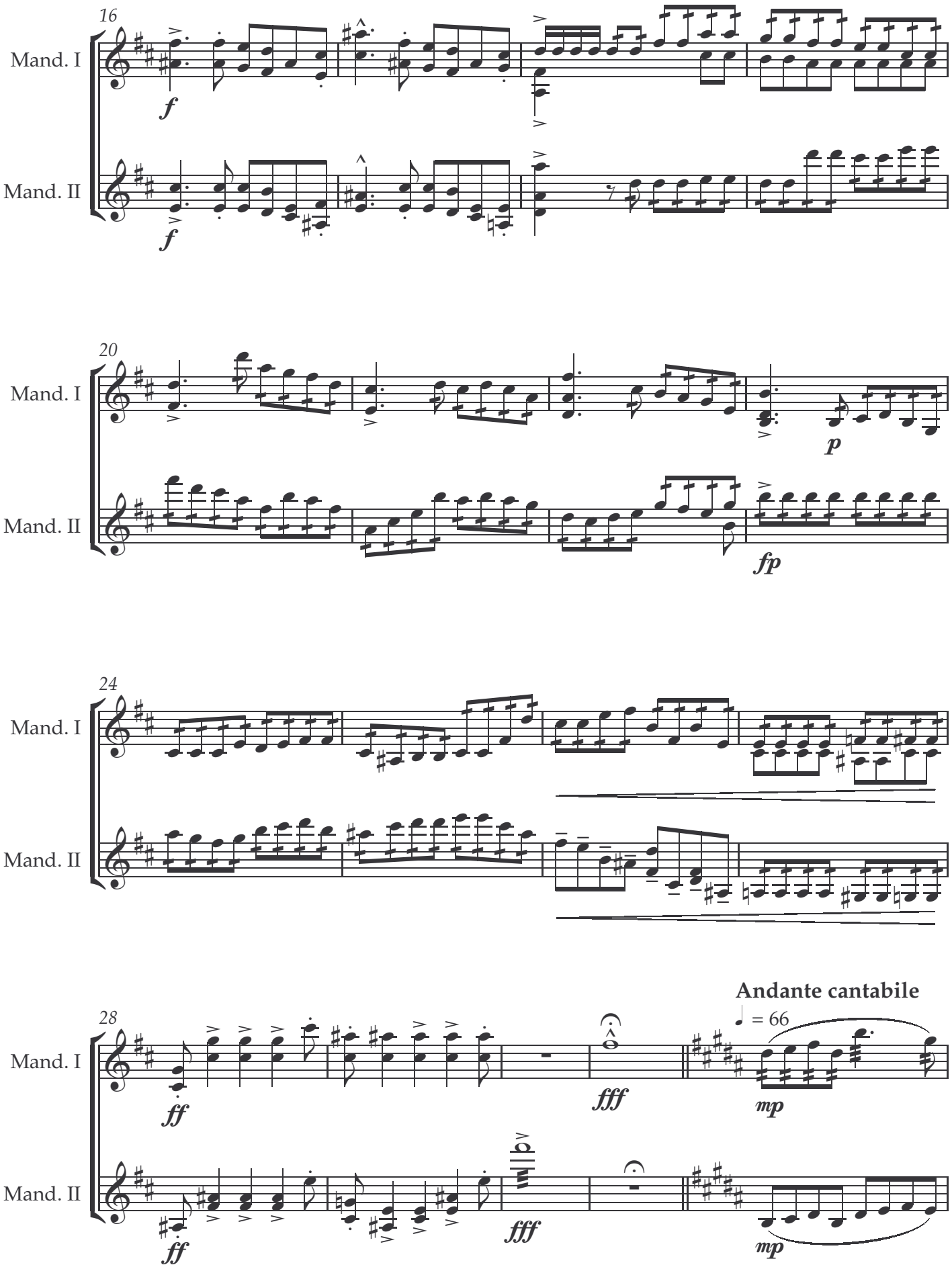

29
Mand. I
Mand. II
Adagietto ♩ = 66
32
mp
37
5
5
mf
6
41
5

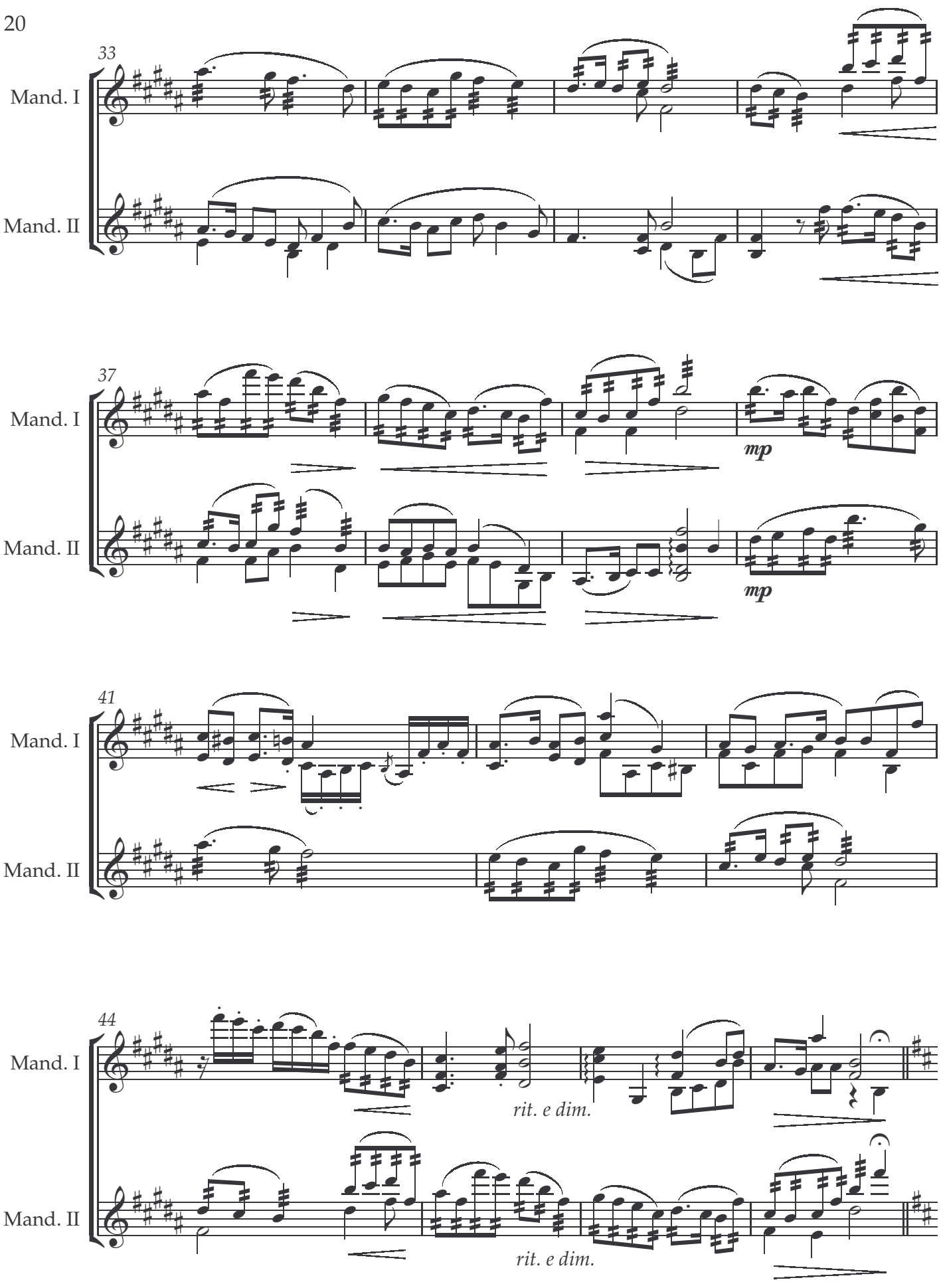

44
Allegretto ♩ = 92
Mand. I
Mand. II
mf
47
50
f
53

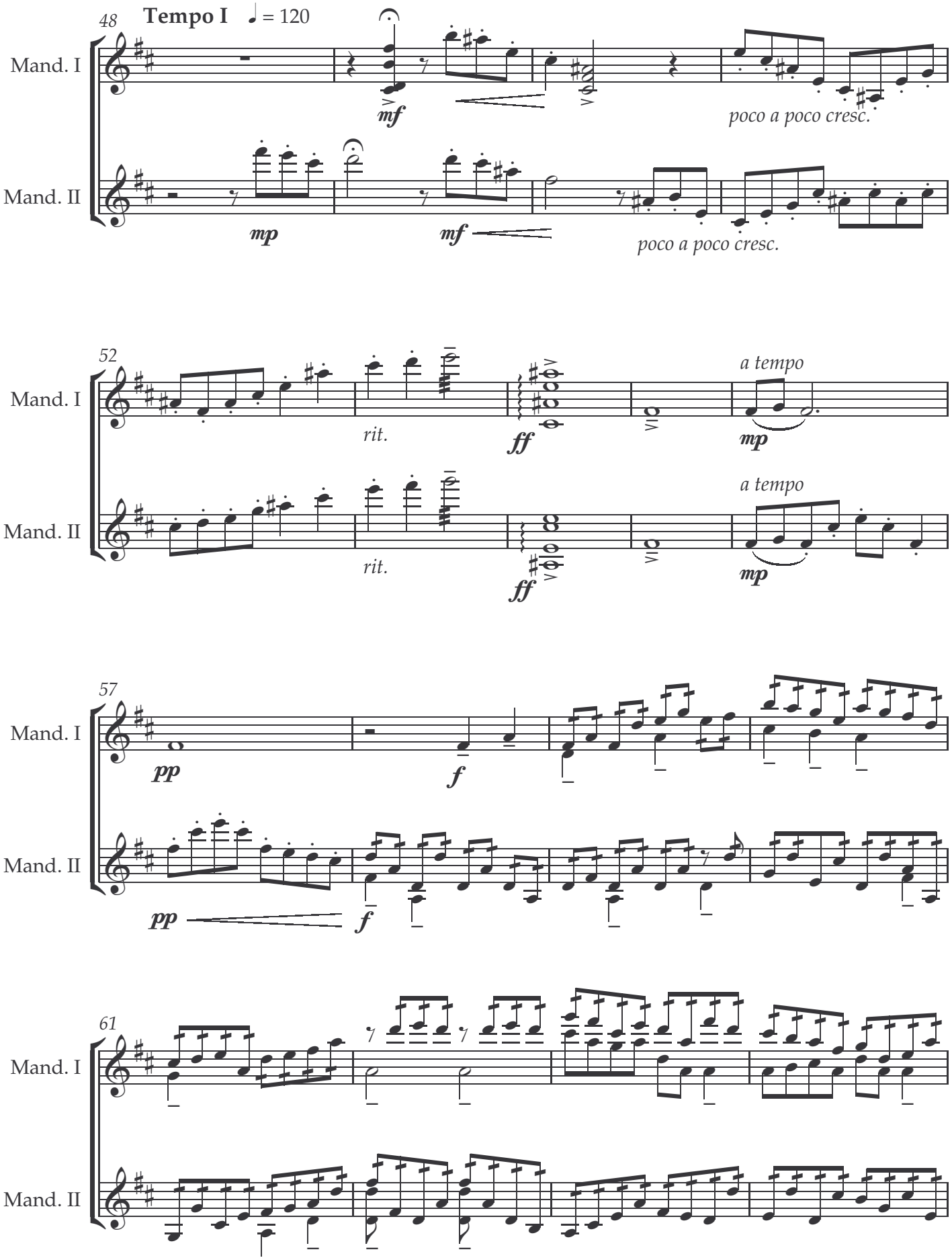

55
Mand. I
Mand. II
ff
ff
3
3
57
Mand. I
Mand. II

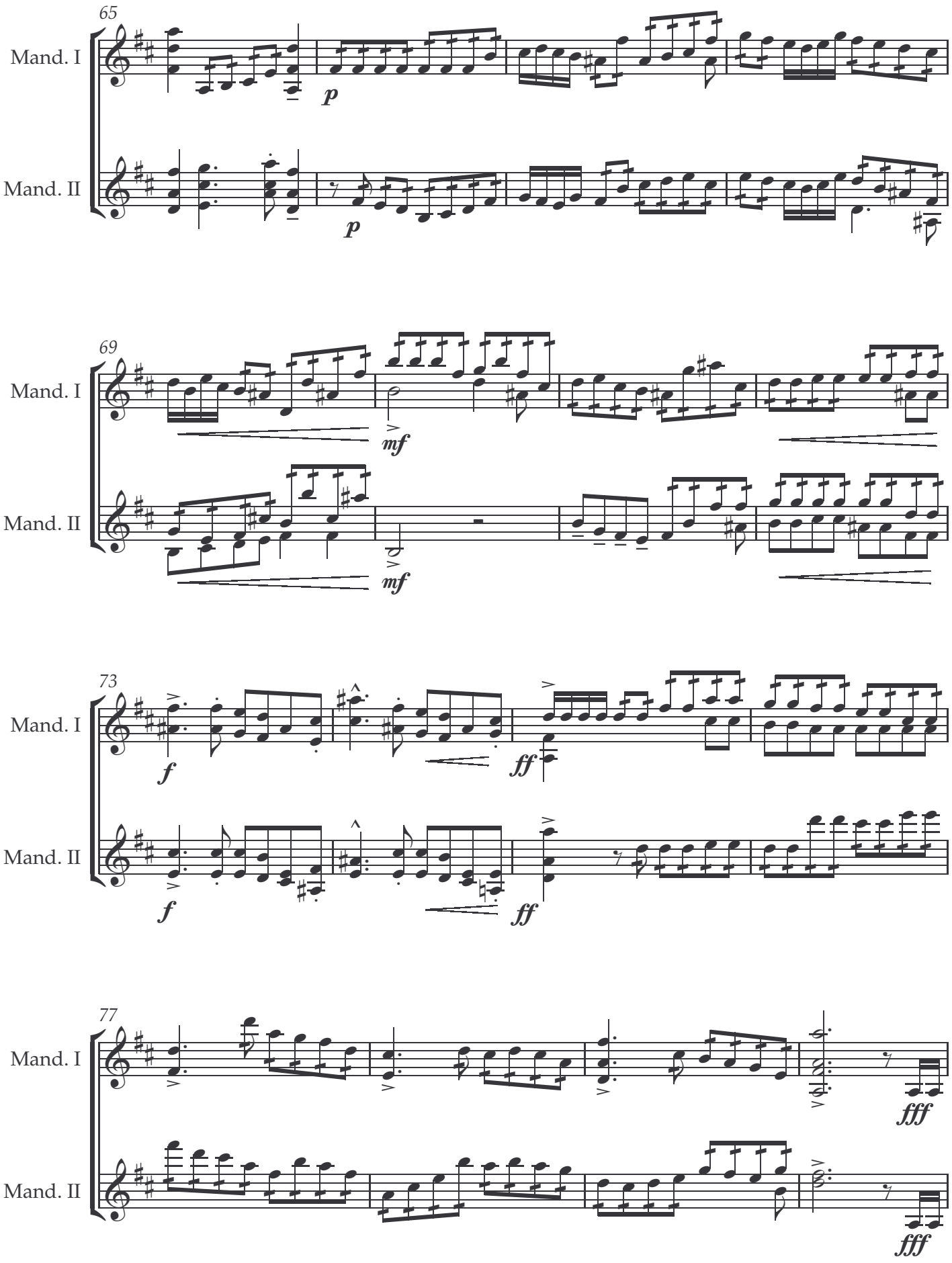
VI.

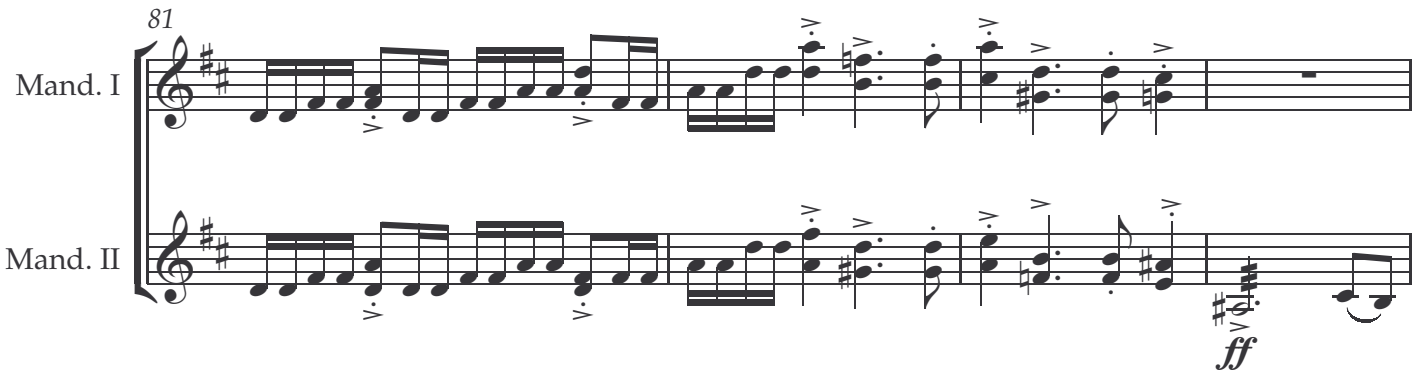

Allegro vivo ♩ = 120
Mandolin I
Mandolin II
f
f
4
Mand. I
Mand. II
8
Mand. I
Mand. II
p
p
12
Mand. I
Mand. II
mf
mf

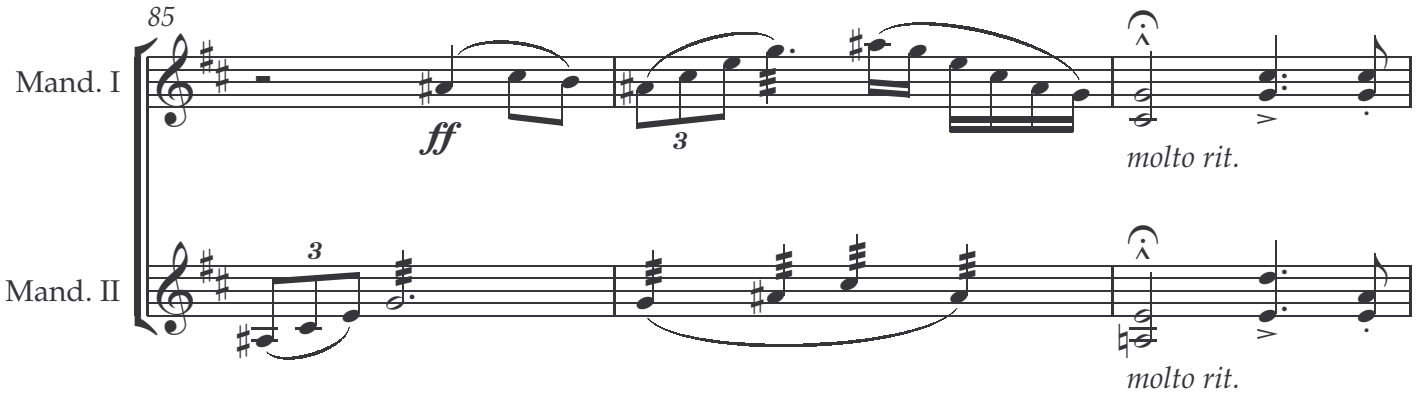

16
Mand. I
Mand. II
f
f
20
Mand. I
Mand. II
p
fp
24
Mand. I
Mand. II
28
Mand. I
Mand. II
ff
fff
Andante cantabile
♩ = 66
mp
ff
fff
mp

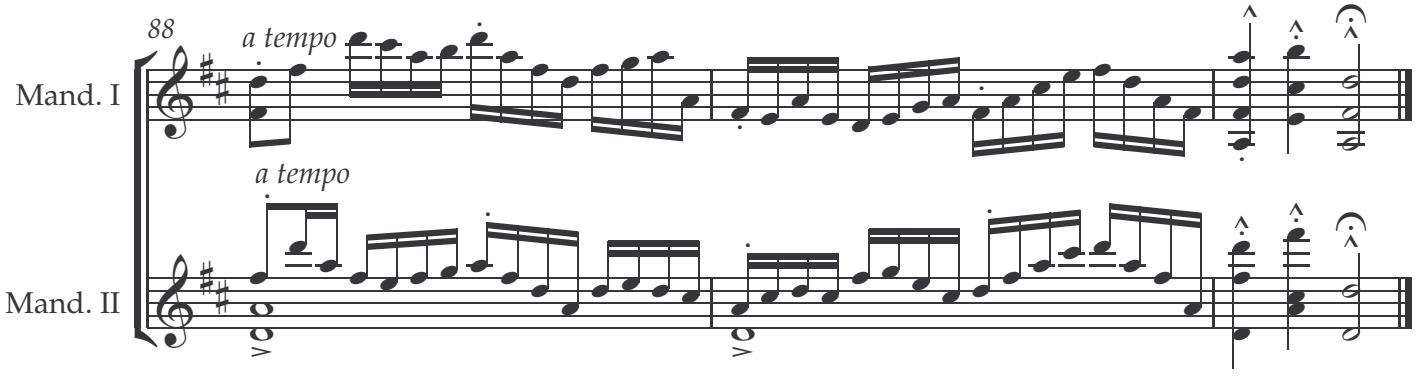

33
Mand. I
Mand. II
37
Mand. I
Mand. II
mp
mp
41
Mand. I
Mand. II
44
Mand. I
rit. e dim.
Mand. II
rit. e dim.


48
Tempo I
♩ = 120
Mand. I
Mand. II
mf
mp
mf
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
52
Mand. I
Mand. II
rit.
rit.
ff
ff
a tempo
a tempo
mp
mp
57
Mand. I
Mand. II
pp
f
pp
f
61
Mand. I
Mand. II


65
Mand. I
Mand. II
p
p
69
Mand. I
Mand. II
mf
mf
73
Mand. I
Mand. II
f
ff
f
ff
77
Mand. I
Mand. II
fff
fff


81
Mand. I
Mand. II
ff


85
Mand. I
Mand. II
ff
3
molto rit.
molto rit.


88
a tempo
a tempo
Mand. I
Mand. II

June 2005

Lana Plahina

About the artist

Hi! I am a musician and spend my time playing the mandolin and teaching music. I've made several arrangements of popular classical music for mandolin and I'm going to put it here in a short time.

Personal web: http://www.plahina.com

About the piece

Title:	Ave Maria [52]
Composer:	Schubert, Franz Peter
Arranger:	Plahina, Lana
Licence:	Public domain
Publisher:	Plahina, Lana
Instrumentation:	Mandolin, Piano
Style:	Classical
Comment:	Public domain

Lana Plahina on free-scores.com

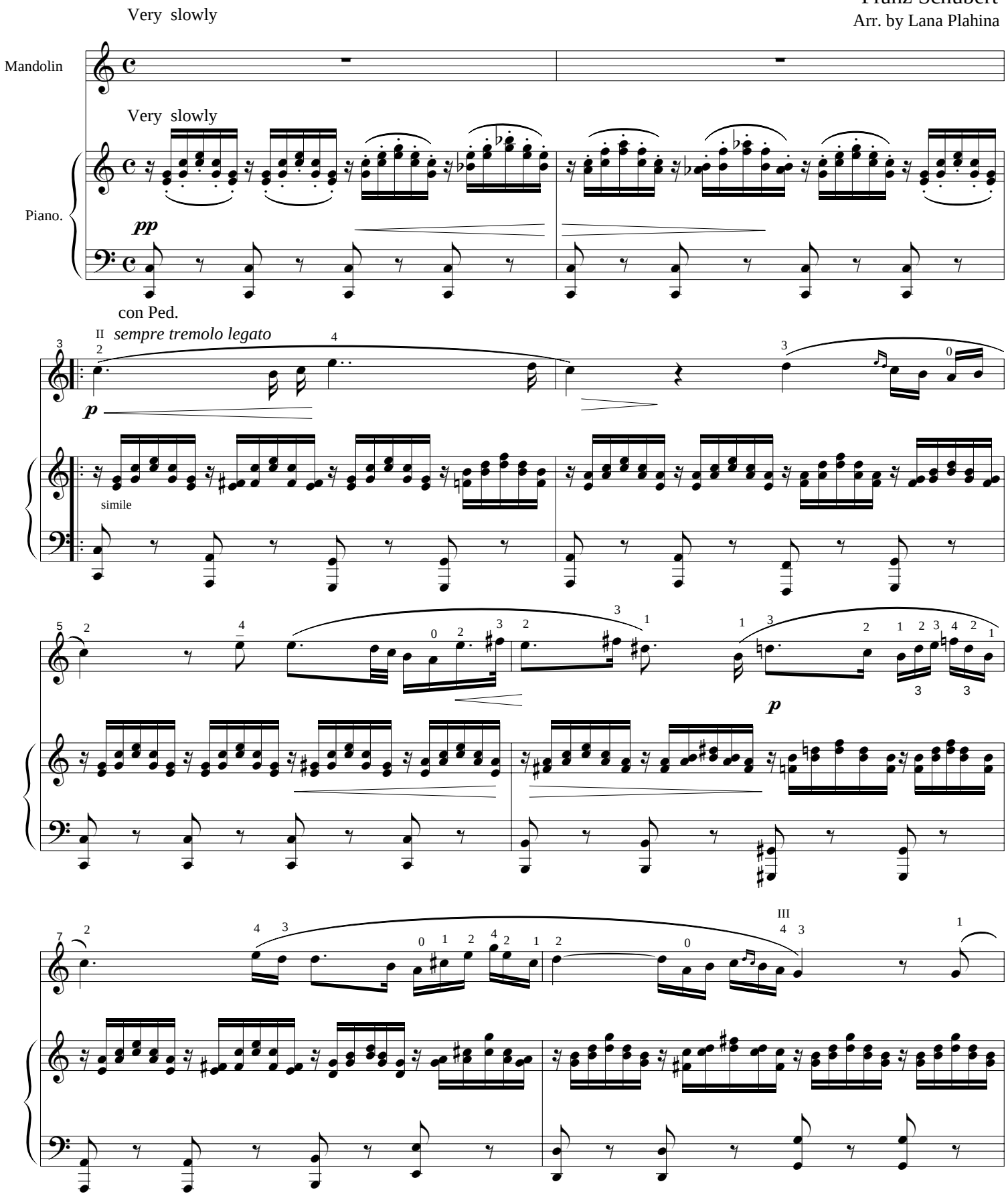
http://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-lana-plahina.htm

- Contact the artist
- Write feedback comments
- Share your mp3 recording of this piece

This work is not Public Domain. You must contact the artist for any use outside the private area.

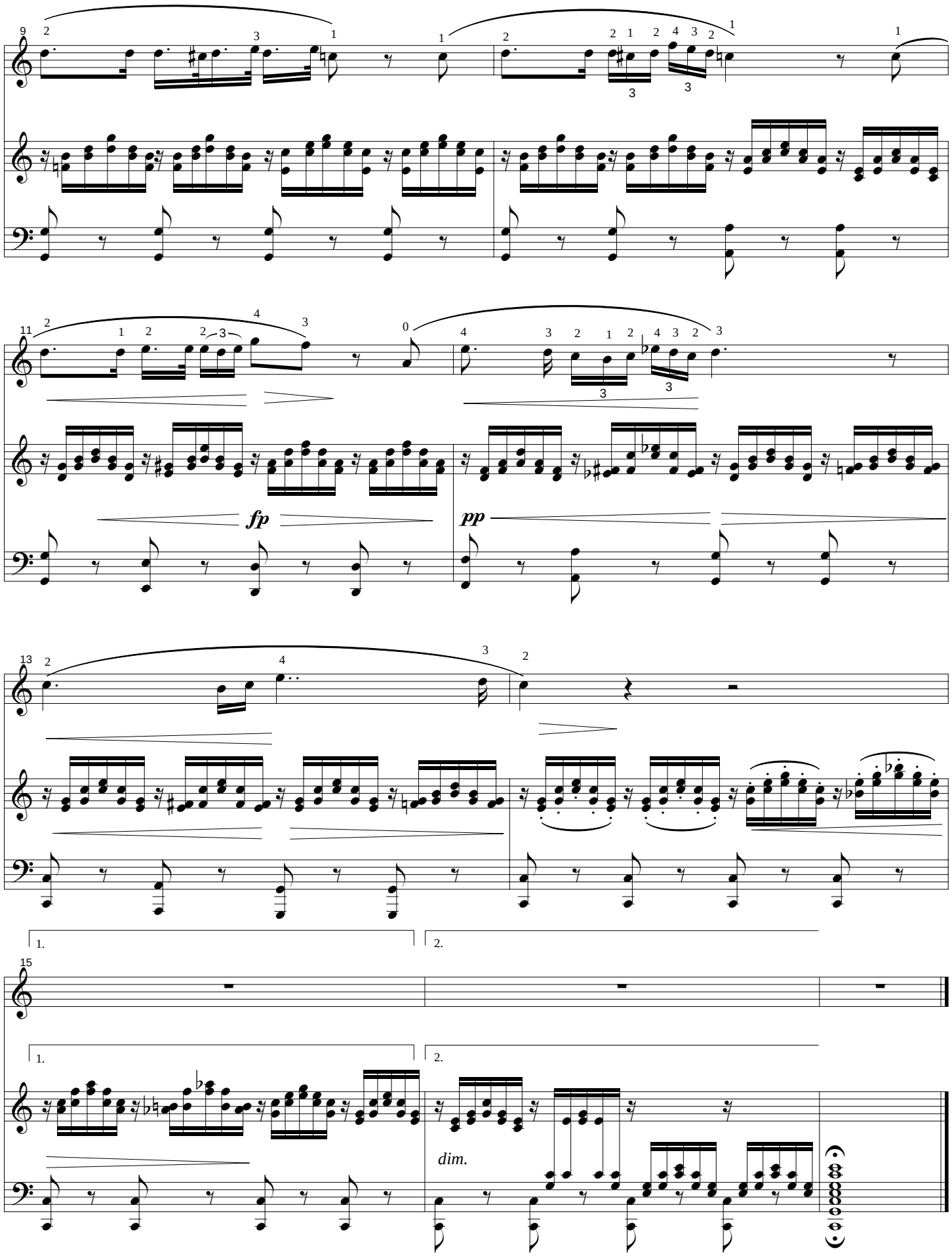
Ave, Maria!

Franz Schubert
Arr. by Lana Plahina

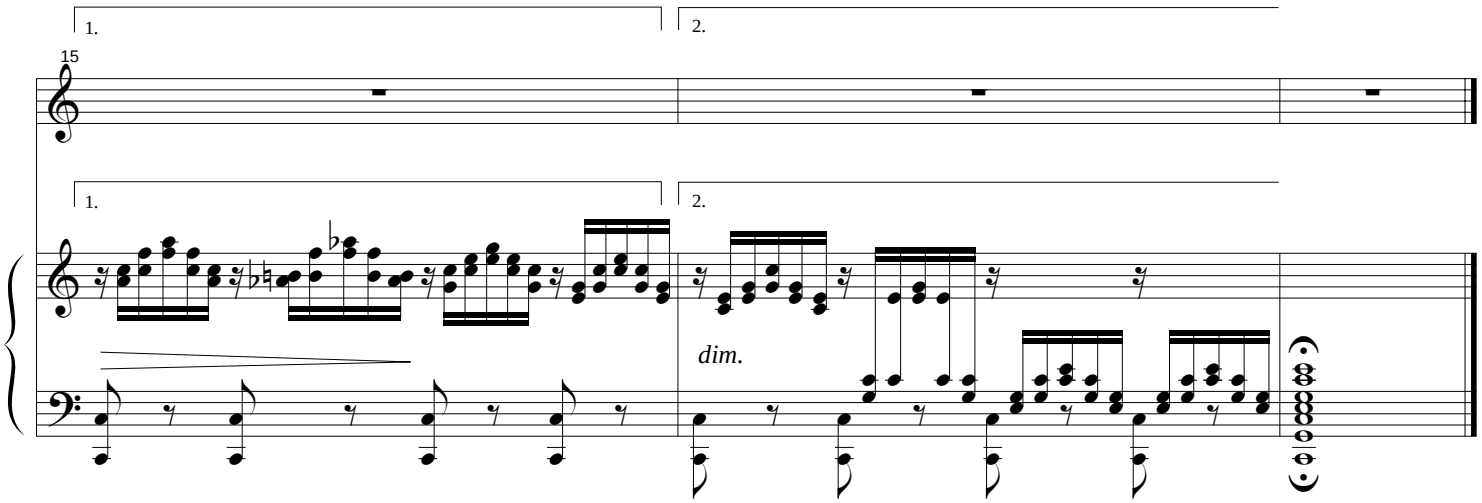


This piece is in the public domain. Feel free to copy and share it.
http://www.plahina.com

free-scores.com



free-scores.com



free-scores.com

Anno I - N. 17 | Ogni Numero Cent. 15 (Estero Cent. 25) | Bologna 5 Settembre 1901

Vita Mandolinistica

Esce il 5 e il 20 d'ogni mese

ABBONAMENTI

Per l'Italia		Per l'Estero	
Un Anno (con pr.)	L. 3.50	Un Anno (con pr.)	L. 5.—
„ Semestre	„ 2.—	„ Semestre	„ 3.—
„ Trimestre	„ 1.—	„ Trimestre	„ 1.50

(Pagamento anticipato)

Giornale di Musica per Due Mandolini e Chitarra

DIRETTO DAL PROFESSOR

FRANCESCO TENTARELLI

SI SPEDISCONO GLI ARRETRATI

Ricevesi Musica per Mandolino o Violino solo, di facile o difficile esecuzione.

Lettere, abbonamenti, manoscritti dirigere alla nostra Amministrazione Via Cestello, N. 4 - Bologna.

Non si restituiscono i manoscritti

Questo numero contiene:

FOR EVER!!!

MAZURKA PER QUARTETTO A PLETTRO

DEL PROFESSOR

JOSEPH SGALLARI

Questa brillante Mazurka è certamente destinata ad accrescere l'album dei Mandolinisti di bravura, i quali troveranno in questo ballabile una lieta prova della costante fermezza di *Vita Mandolinistica* nel voler procurare ai suoi lettori e abbonati sempre musica buona e di pregi eccezionali. La bellezza del canto, la vivacità dei movimenti, la varietà e l'originalità della concertazione rivelano nel suo Autore un musicista di non comune valore. Al valente Prof. **Sgallari** che con tanto onore raccoglie su terra straniera meritati trionfi per l'arte sua Mandolinistica, inviamo da queste colonne un meritato augurio di successo per questa sua nuova e pregiata composizione.

GRATIS

il Grandioso Waltzer

XX.° SECOLO

del Prof. **SARHO GARGANO**

a chi inviando L. 2 prenderà l'abbonamento dal 5 Luglio al 31 Dicembre 1901.

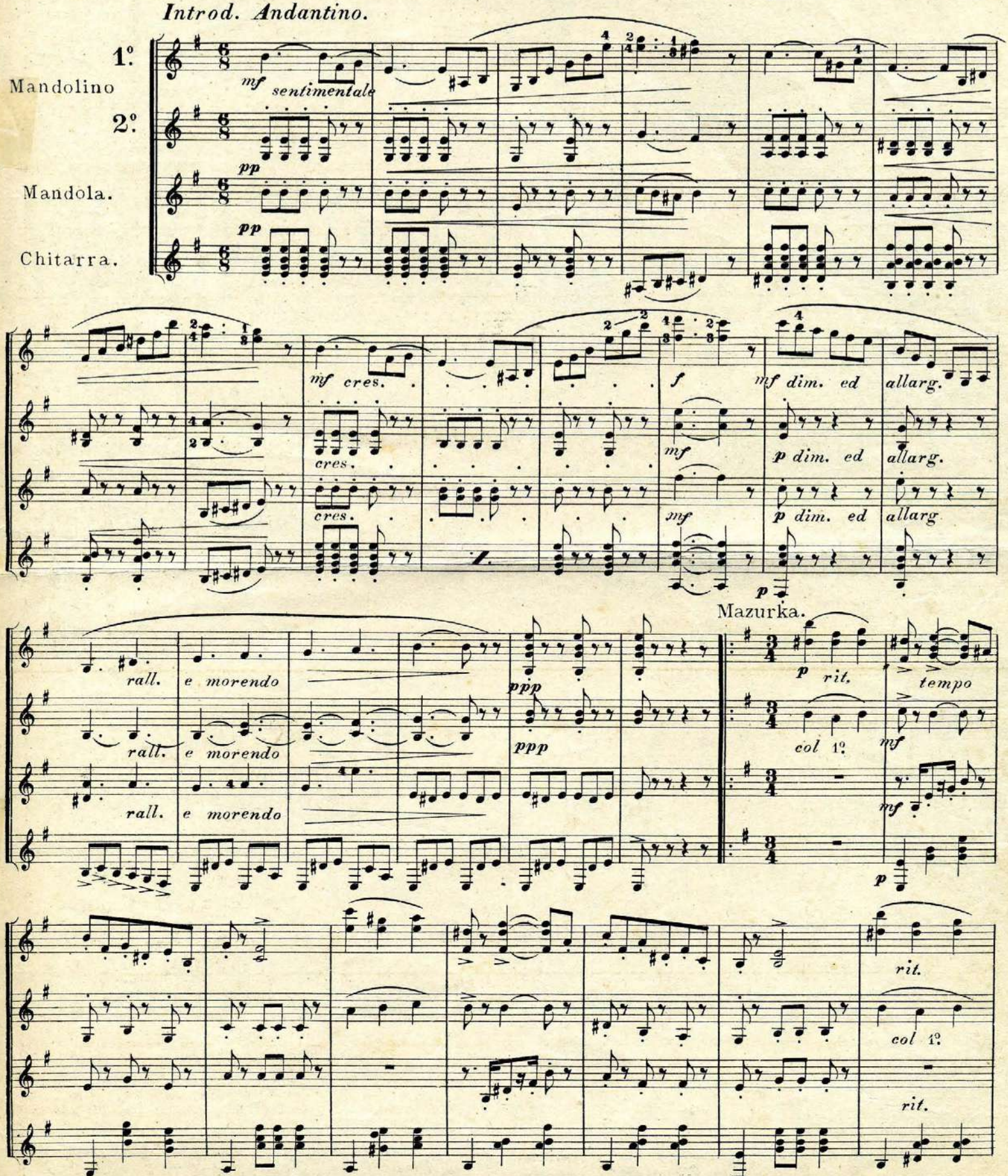
Direzione ed Amministrazione: **Ditta Fratelli Cocchi,** Editori di Musica — Via Cestello, 4 — Bologna

FOR EVER!!!

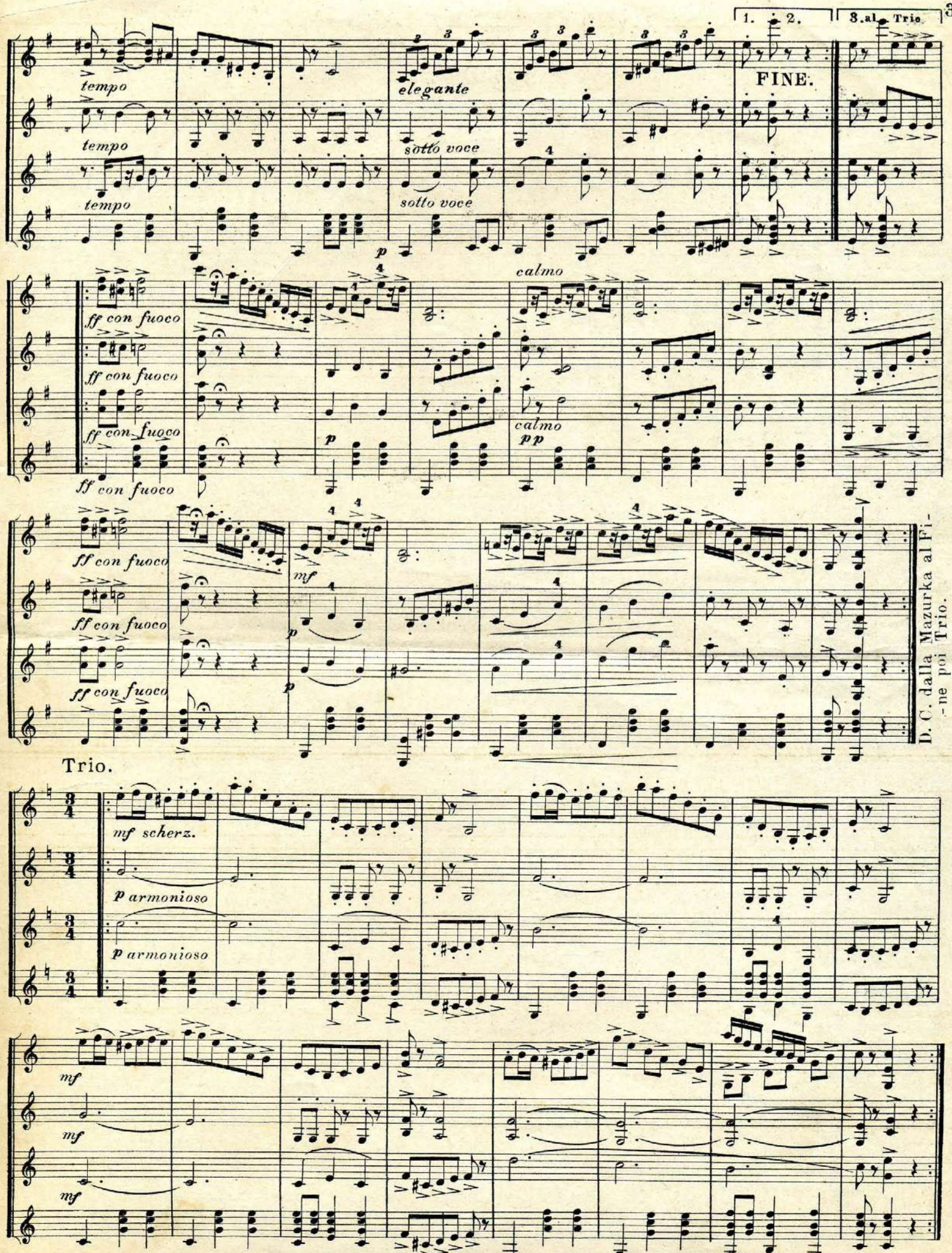
Mazurka

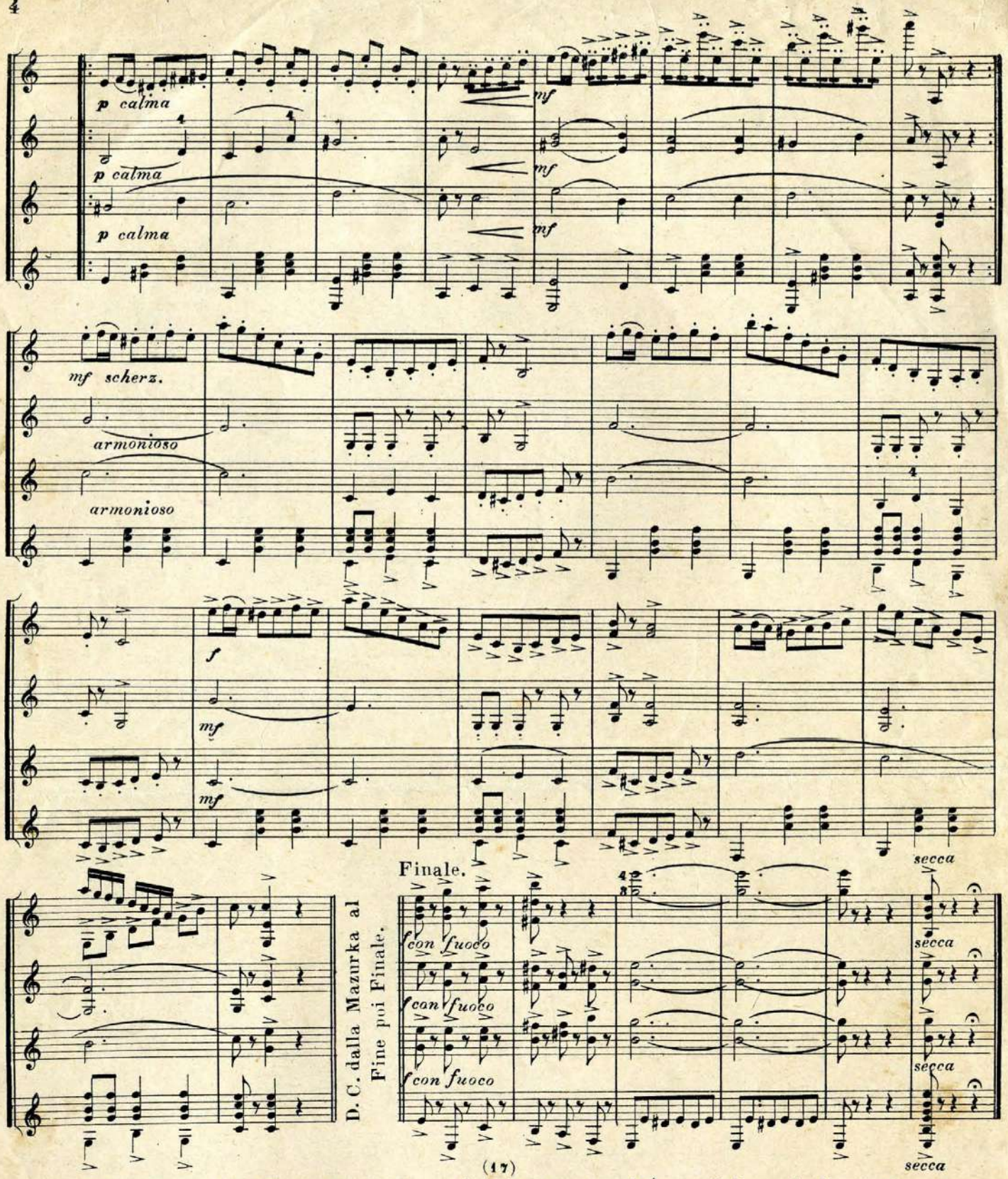
Prof. JOSEPH SGALLARI

Introd. Andantino.



Prop. Ditta F.lli COCCHI, Bologna.


1. 2.
3.al Trio.
FINE.
tempo
tempo
tempo
elegante
sotto voce
sotto voce
p
calmo
ff con fuoco
ff con fuoco
ff con fuoco
ff con fuoco
p
calmo
pp
ff con fuoco
ff con fuoco
ff con fuoco
ff con fuoco
mf
p
p
D. C. dalla Mazurka al Fi-
-ne poi Trio.
Trio.
mf scherz.
p armonioso
p armonioso
mf
mf
mf



IMPORTANTE — È pubblicato il Metodo pratico per Mandolino Napoletano del Prof. GIUSEPPE TRAVERSO

In vendita presso lo Stab.° Musicale - Invernizzi e Devalle - Savona - al Prezzo netto di L. 4

Chi ci scrive o invia manoscritti desiderando una risposta mandi l'affrancatura o cartolina occorrente

Elenco dei Pezzi già pubblicati in Vita Mandolinistica

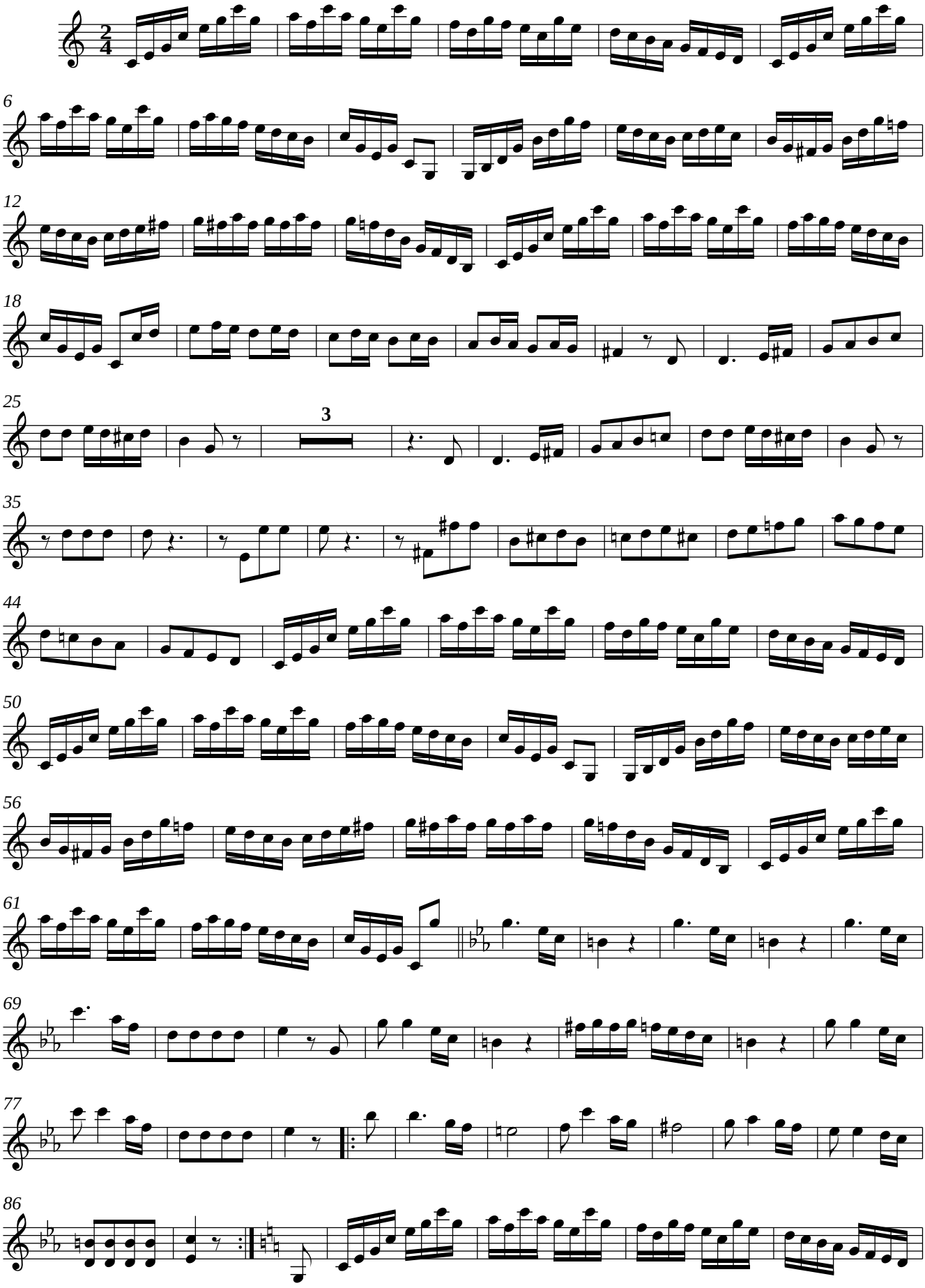
N. 1. **Danse spagnuole** — Prof. Sarho Gargano.
» **Dors Bebè** — Berceuse — Luigi Scorrano.
N. 2. **La solitudine** — Mazurka — Prof. Sebastiano Aldrovandi
» **Minuetto** — Prof. Teofilo De Angelis.
N. 3. **Al Ballo** — Intermezzo — Valzer — M.° A. De Beaumont.
N. 4. **Ricordandoti** — Notturno — Marius Plôner.
» **Con te danzando** — Polka — M.° Domenico De Giovanni.
N. 5. **T' amo** — Valzer — M.° Alfredo Consorti.
» **Inno Chitarristico** — Prof. Ettore Carosio.
N. 6. **Semplicità** — Mazurka — M.° Primo Silvestri.
» **Manina Inguantata** — Scozzese — M.° Antonio Del Buono.
N. 7. **Barcarola** — Valdo Carpano.
» **Dolce catena** — Mazurka — M.° E. Maria Lello.
N. 8. **Sogno d'una Vergine** — Preludio — M.° Alfredo Consorti.
» **Pallida Rosa** — Mazurka — Vito Sica.
N. 9. **Le feste di Tolone** — Marcia — Prof. Luigi Scorrano.
» **Rosetta** — Mazurka — M.° Edoardo de Tommasis.
N. 10. **Canto d' amore** — Romanza — M.° Antonio Del Buono
» **Diavolina** — Polka — Prof. Ettore Carosio.
N. 11. **Idillio** — Mazurka di Concerto — Prof. Ermen. Carosio.
» **Amicizia** — Polka — Prof. Francesco Tentarelli.
N. 12. **Profumo d' un fiore** — Valzer — M.° Antonio Del Buono.
(Premiato con Medaglia d'Argento)
N. 13. **Abbandono** — Serenata — Prof. Francesco Tentarelli.
» **Treno Lampo** — Polka — » » »
N. 14. **Fiordaliso** — Mazurka — Prof. Francesco Tentarelli,
» **Emilia** — Polka — » » »
N. 15. **Vittorina** — Mazurka — M.° Antonio Del Buono.
» **Vita Mandolinistica** — Polka — Prof. Antonelli Marino.
N. 16. " **Charmante** „ — Valzer — M.° Paolo Amatucci.

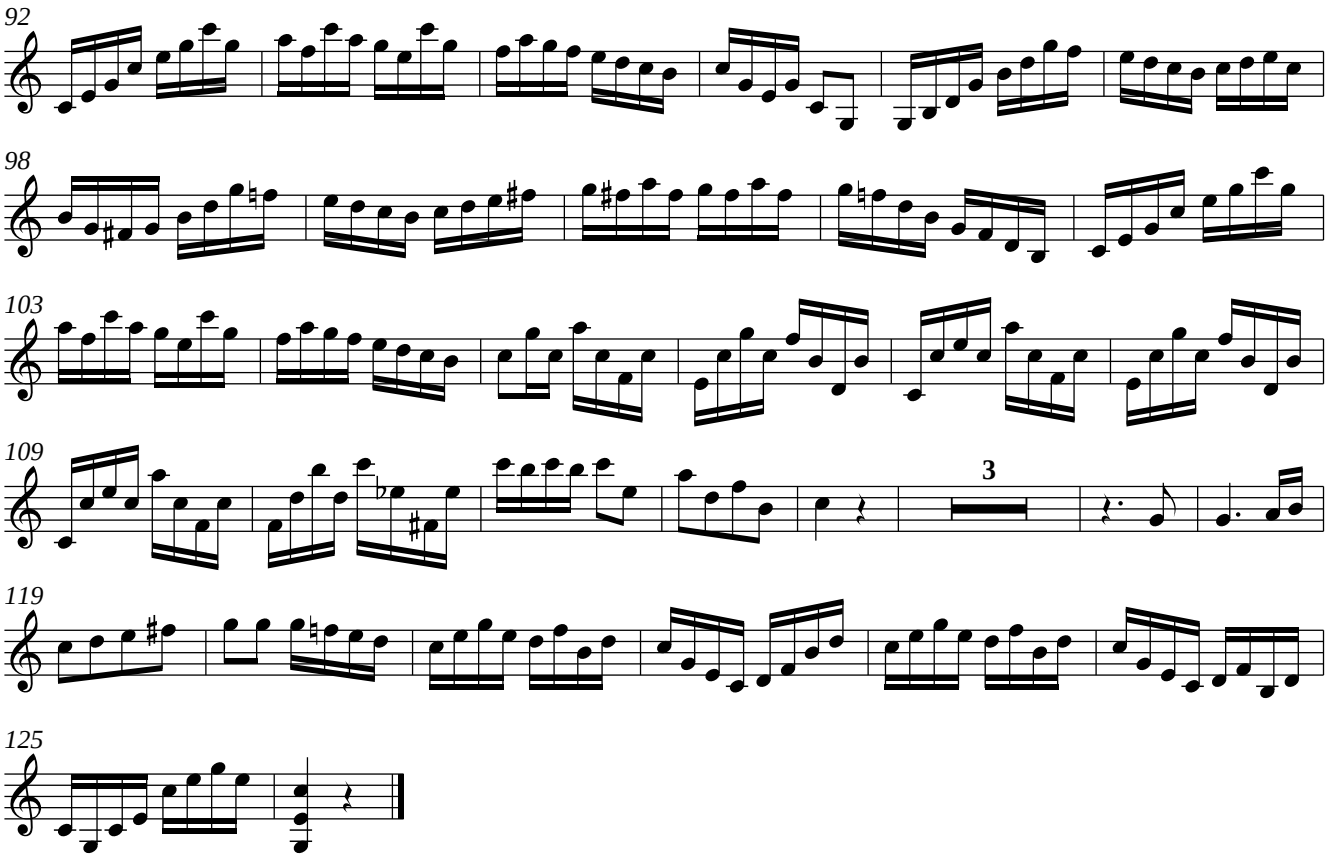
Bologna 1901 — Tip. A. Garagnani e Figli

Editore Proprietario Responsabile UGO COCCHI

Sonatina in C major (Op. 44a)

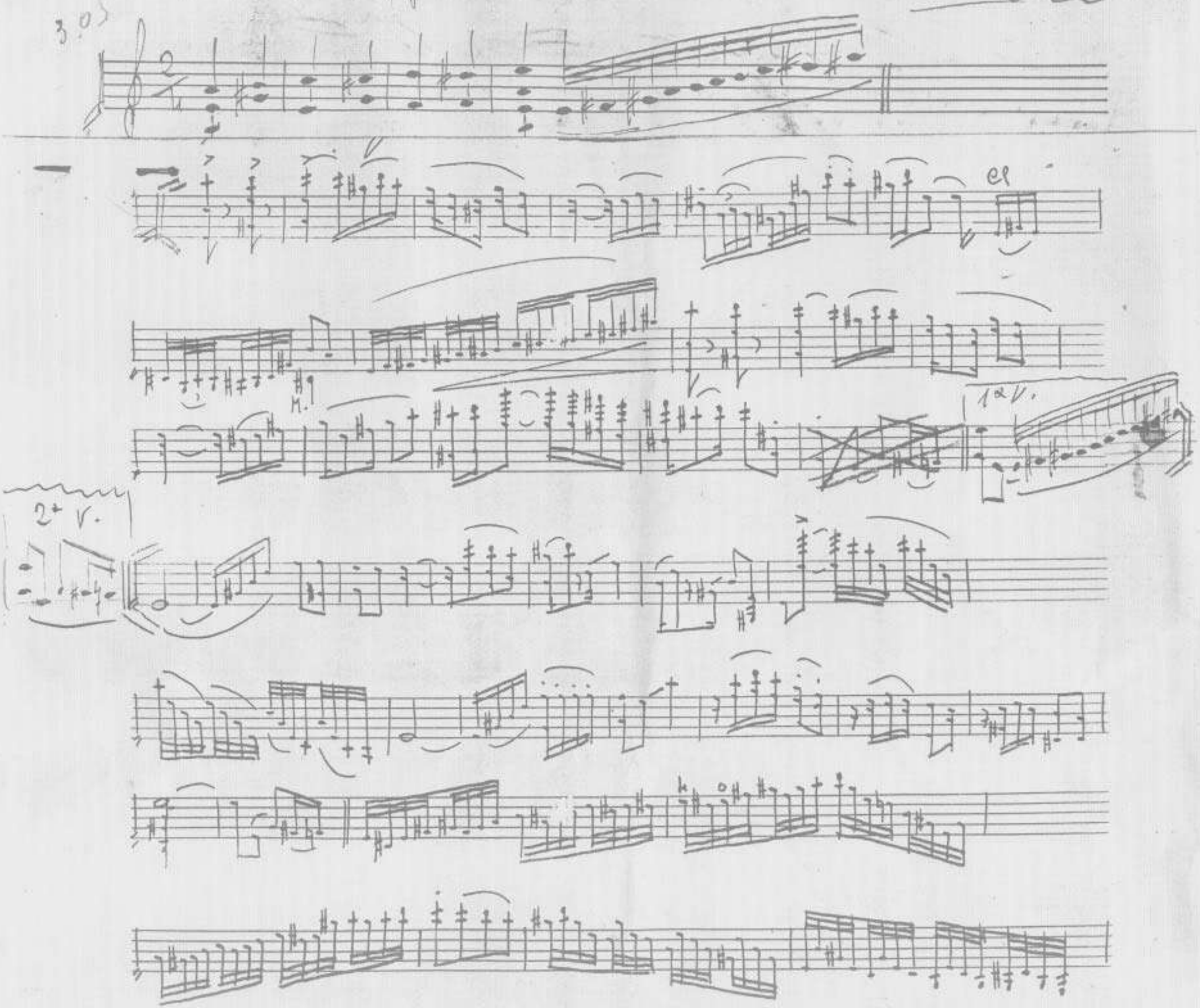
Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Transcribed by Gek S. Low

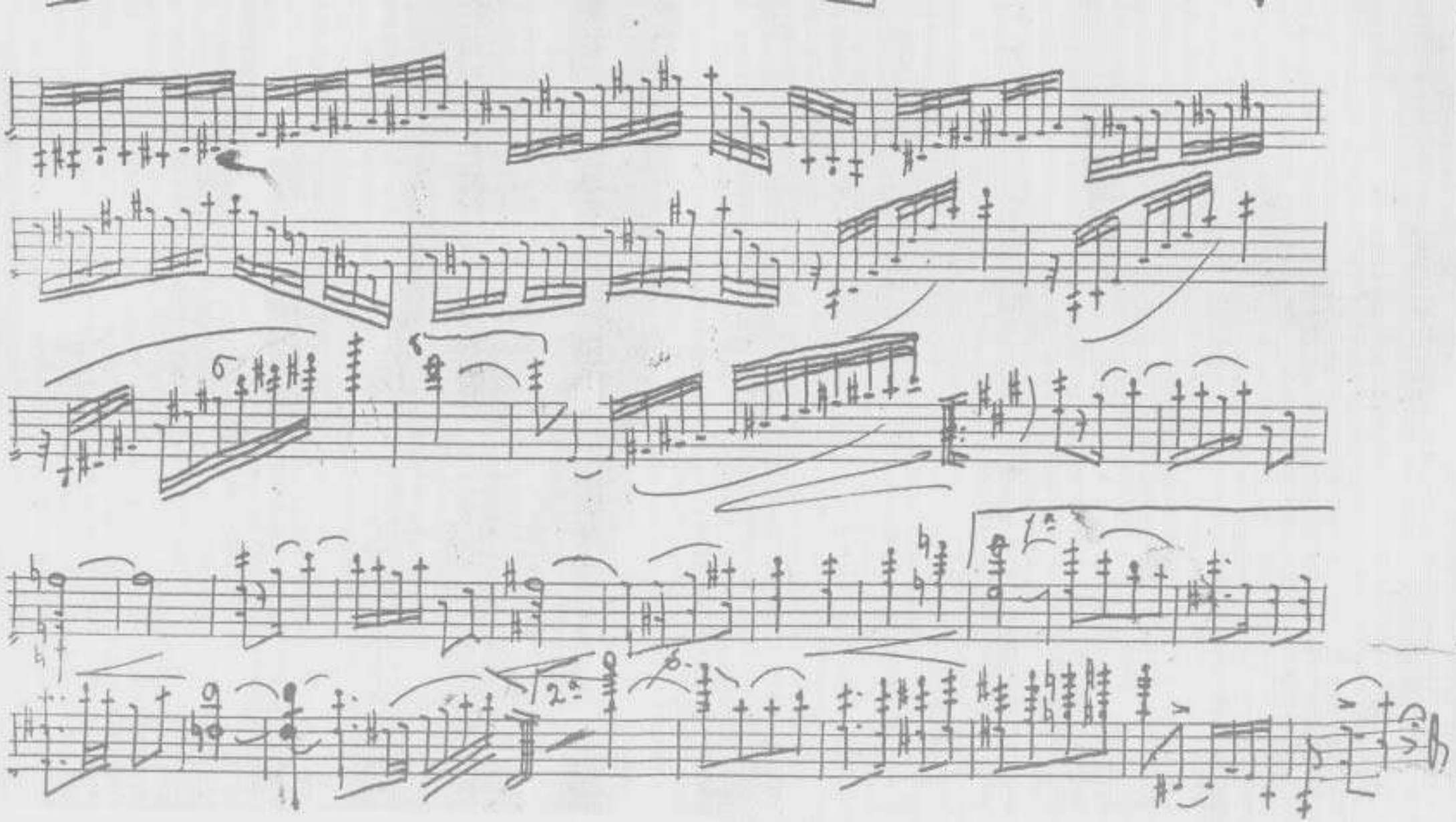



92
98
103
109
3
119
125

"T'Amo Appassionatamente"

Mandolino Solist





Chitarra

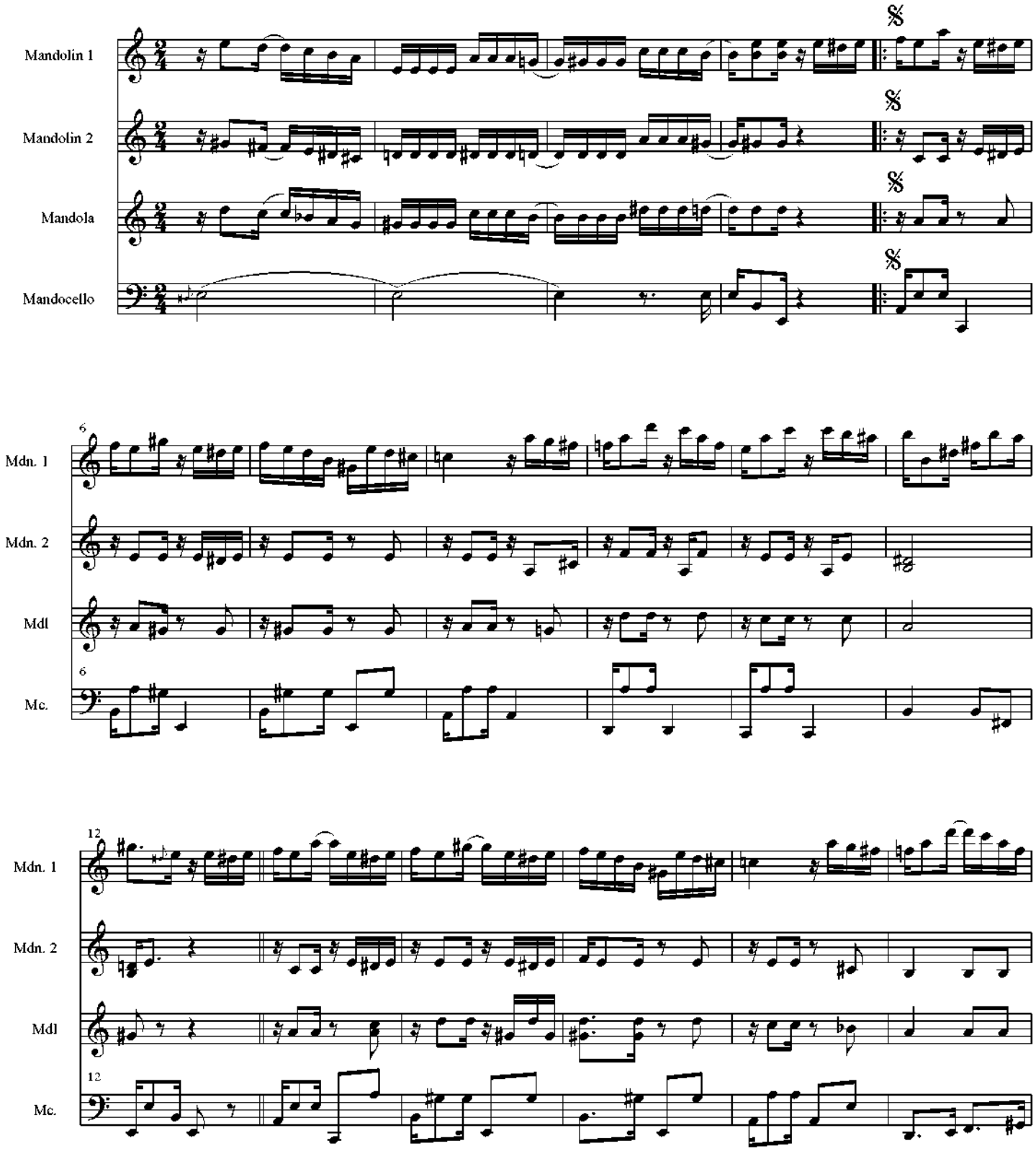
E'amo appassionatamente,
Tango

in (2) Vivace

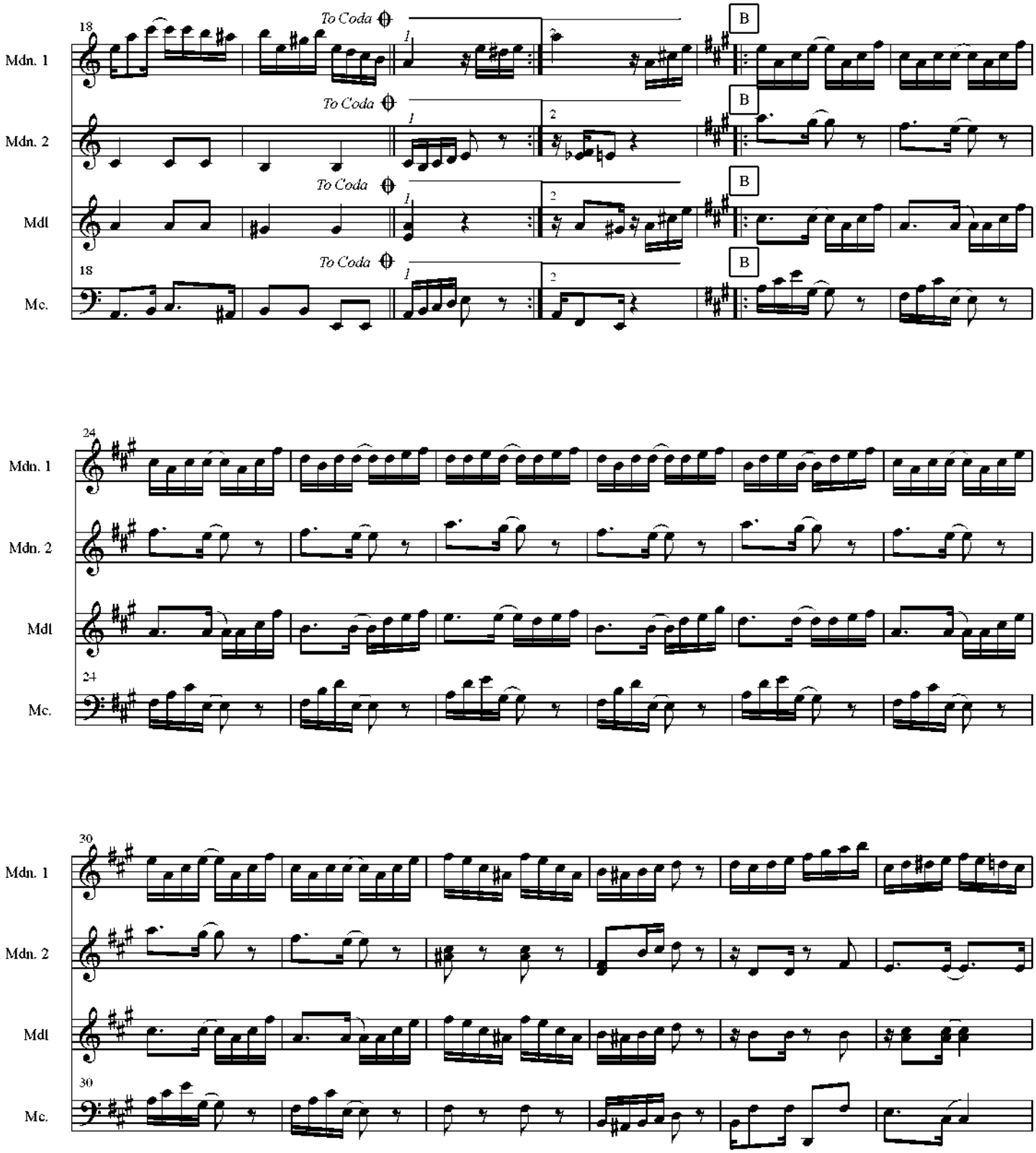
Tempo di Tango

Tico Tico No Fuba

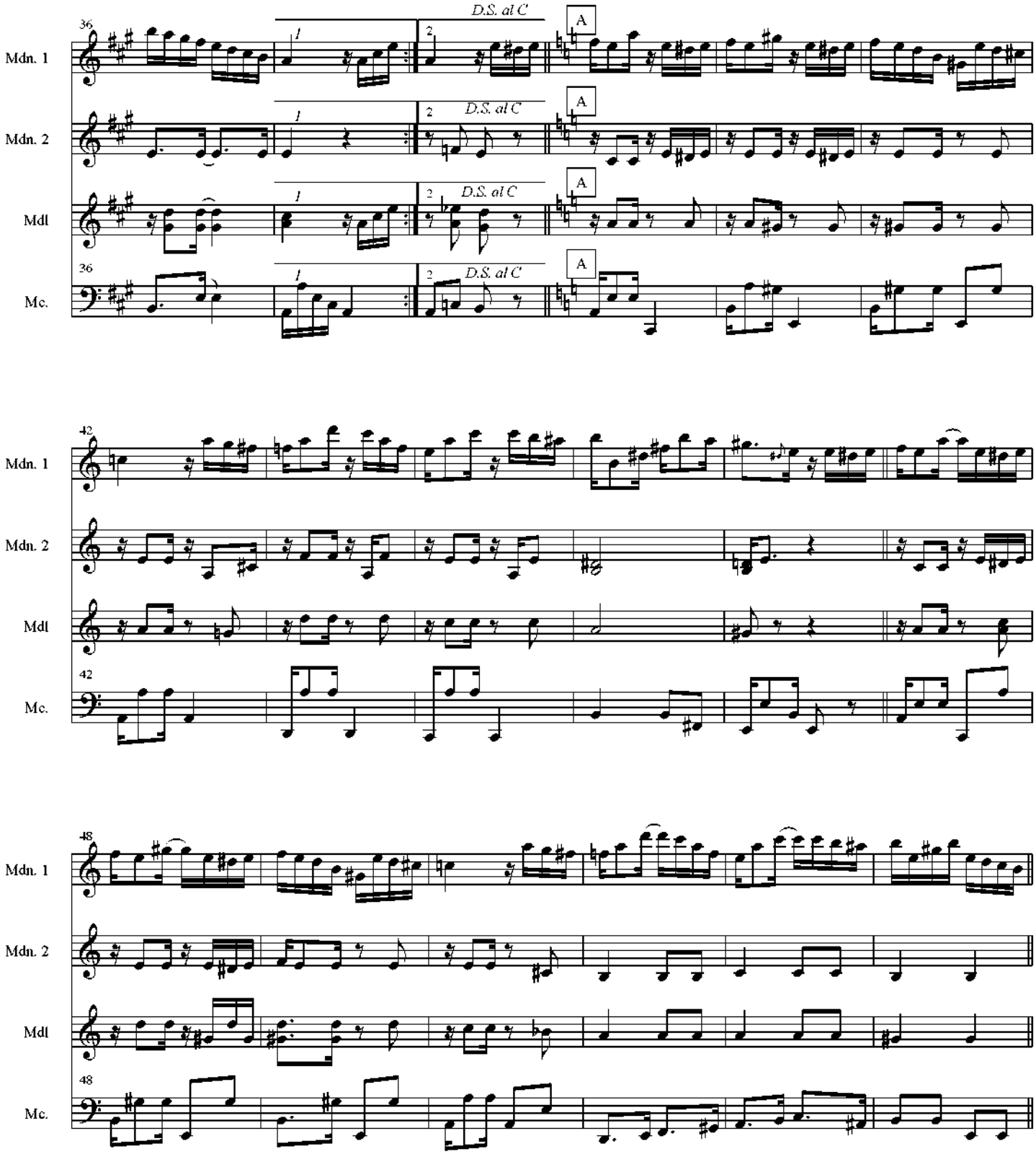
Zequinha de Abreu
(arr. Marilynn Mair)



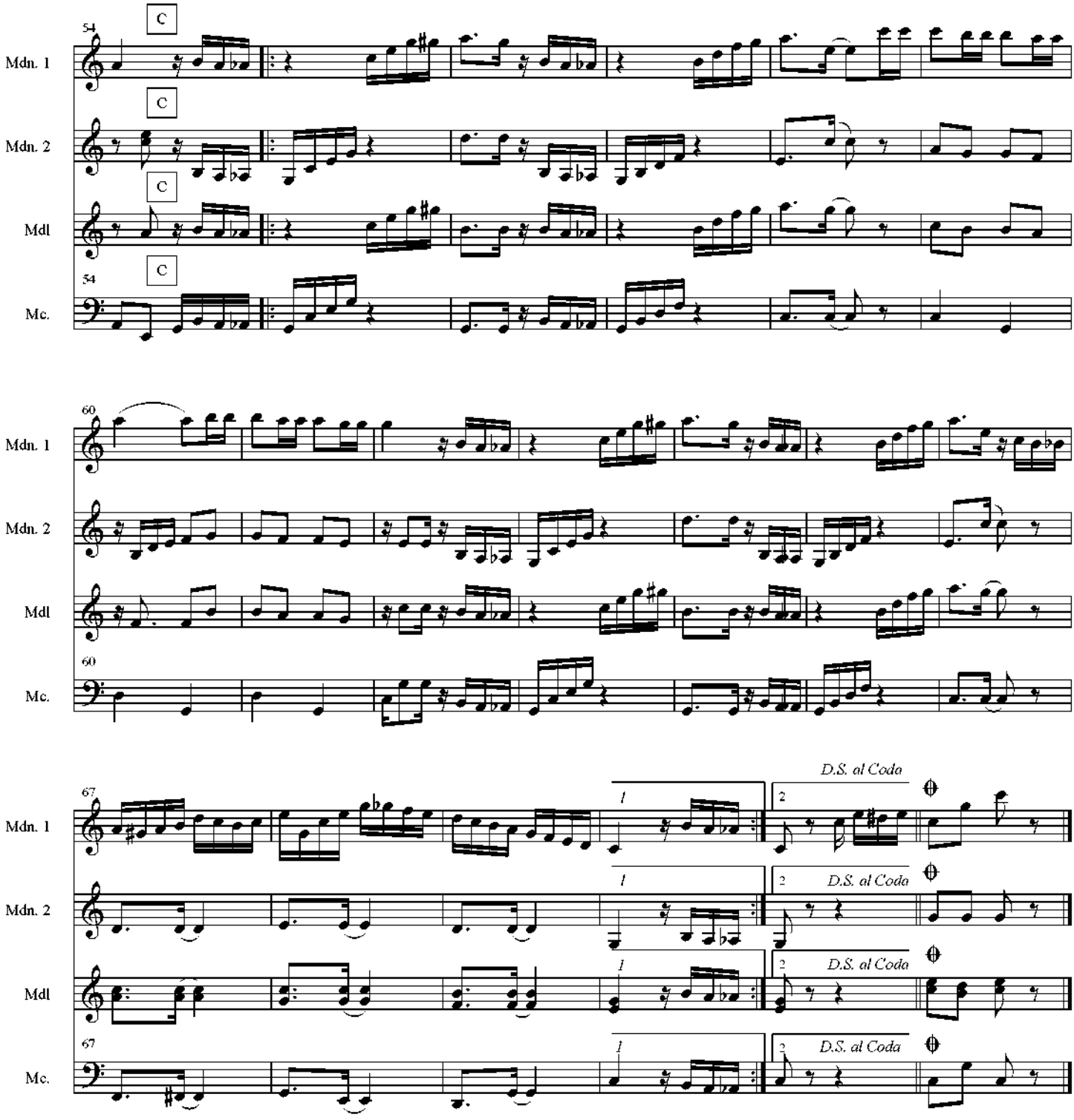
[Copyright - M. Mair, 12/2004]



[Copyright - M. Mair, 12/2004]



[Copyright - M. Mair, 12/2004]



[Copyright - M. Mair, 12/2004]

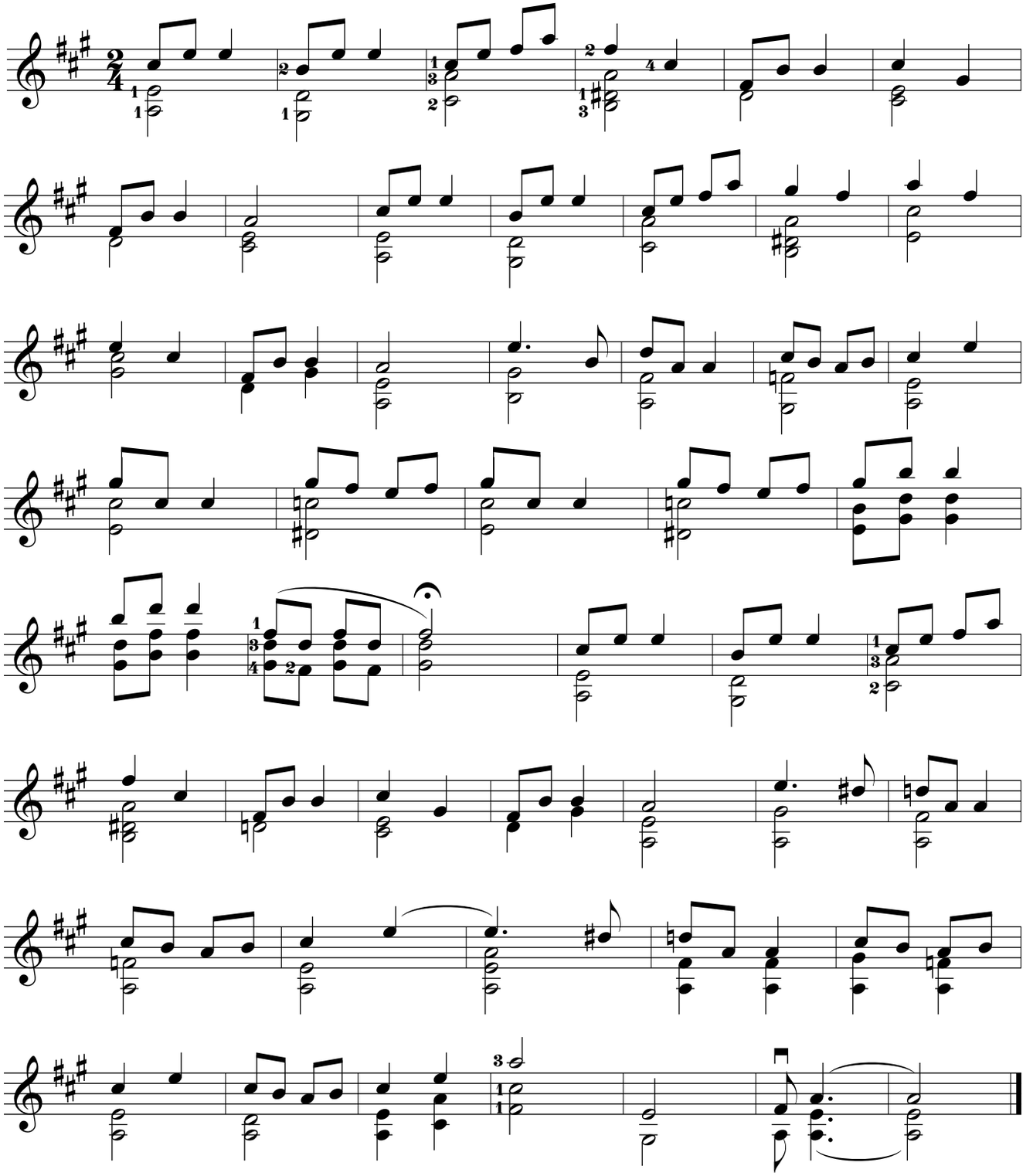
To A Wild Rose

Op. 51, No. 1

Edward MacDowell
(arr. M. Mair)

Play slowly and freely, with rubato and expressive dynamics. Tremolo notes with stems up, and play the melody as legato as possible Arpeggiate the chords slightly, but don't tremolo them.

with simple tenderness



GRAN SUCCESSO

Enrico Toselli

SERENATA

Dal 1° Dicembre 1930
Ribasso 10 %

3092	Per istrumenti a corda e arpa (o pianoforte) Partitura e parti	nette L.	7.—
	Ogni parte separata	»	1.50
3115	Per Orchestra con Pianoforte da servire pure d'accompagnamento al Canto	»	5.—
3116	Istrumentazione per Banda del M.° E. La Monaca	»	5.—
3089	Per Violino e Pianoforte	»	5.—
3104	Per Violoncello e Pianoforte	»	5.—
3105	Per Canto e Piano, parole di A. Donnini	»	5.—
3095	Per Pianoforte solo	»	5.—
3103	Per Pianoforte facile. Riduzione dell'Autore	»	4.—
3112	Per Pianoforte facile. Riduzione di C. Graziani - Walter	»	4.—
3129	Per Pianoforte a 4 mani	»	6.—
3110	Per Mandolino e Piano (con Il Mandolino e Mandola ad libitum)	»	6.—
3111	Per Mandolino e Chitarra (con Il Mandolino e Mandola ad libitum)	»	4.—
3114	Per Mandolino o Violino solo	»	1.50
3113	Per Canto e Piano, parole di Silvestri	»	5.—

(Aumento compreso)

Edizione C. BRATTI & C.

— FIRENZE —

A. MONZINO & GARLANDINI
MILANO (105) VIA LARGA, 20

Copyright 1900 by GRAZIANI - WALTER

Mignani - FIRENZE - 1927

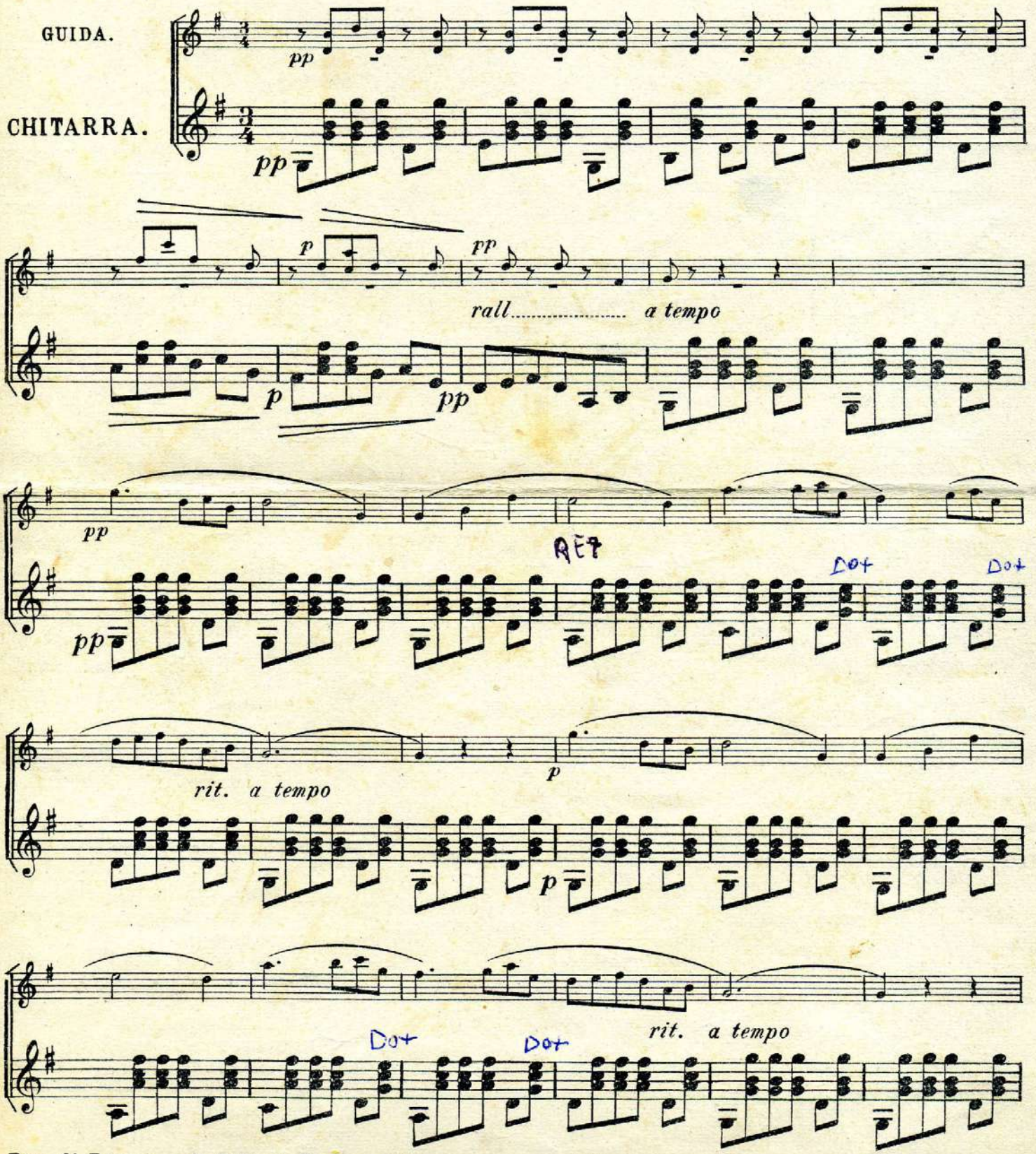
CANDOSSI FERDINANDO
ELETTRICISTA
ALBINO

SERENATA.

E TOSELLI

Riduz. di V. BILLI.

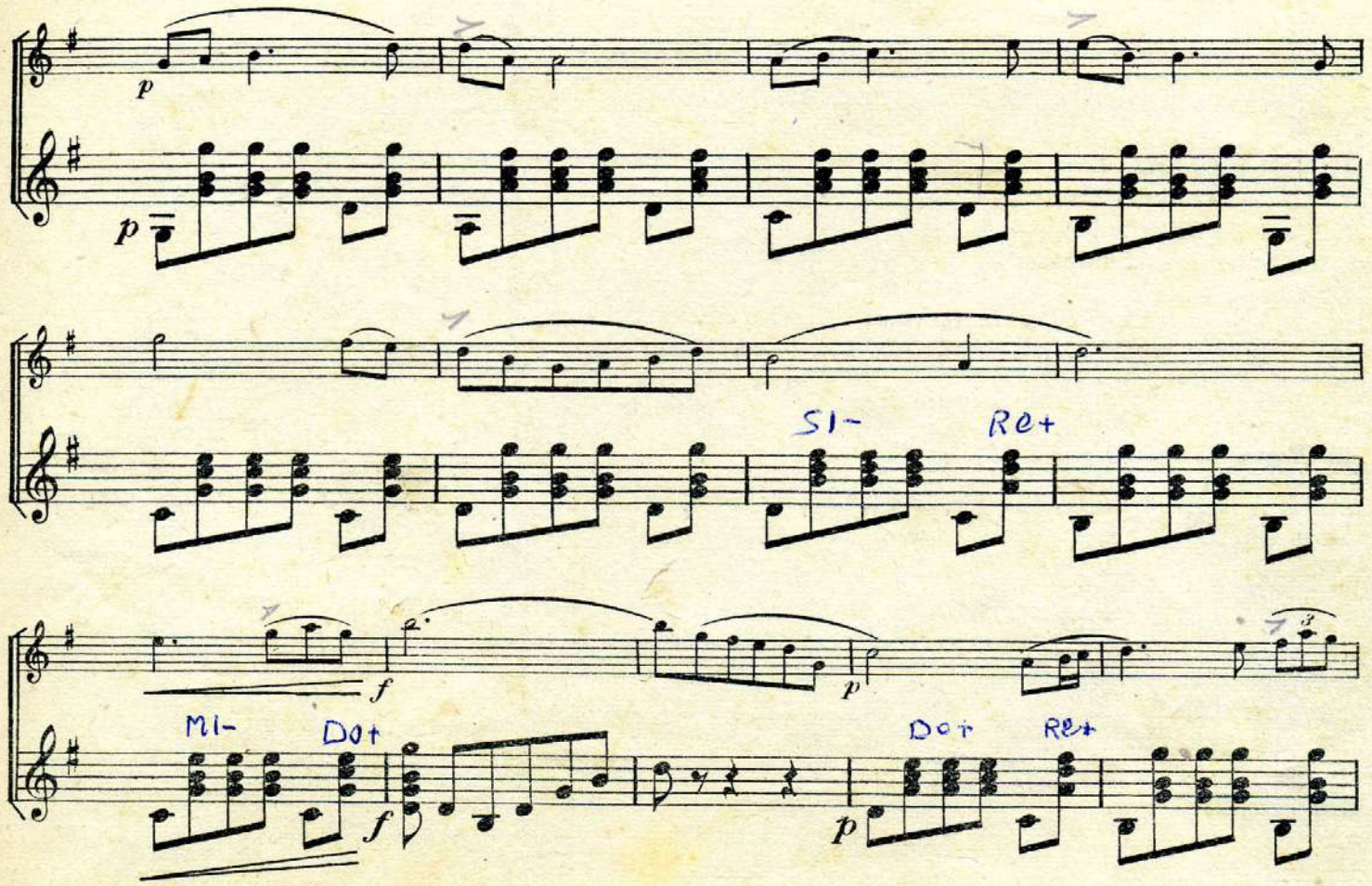
Allegretto moderato.



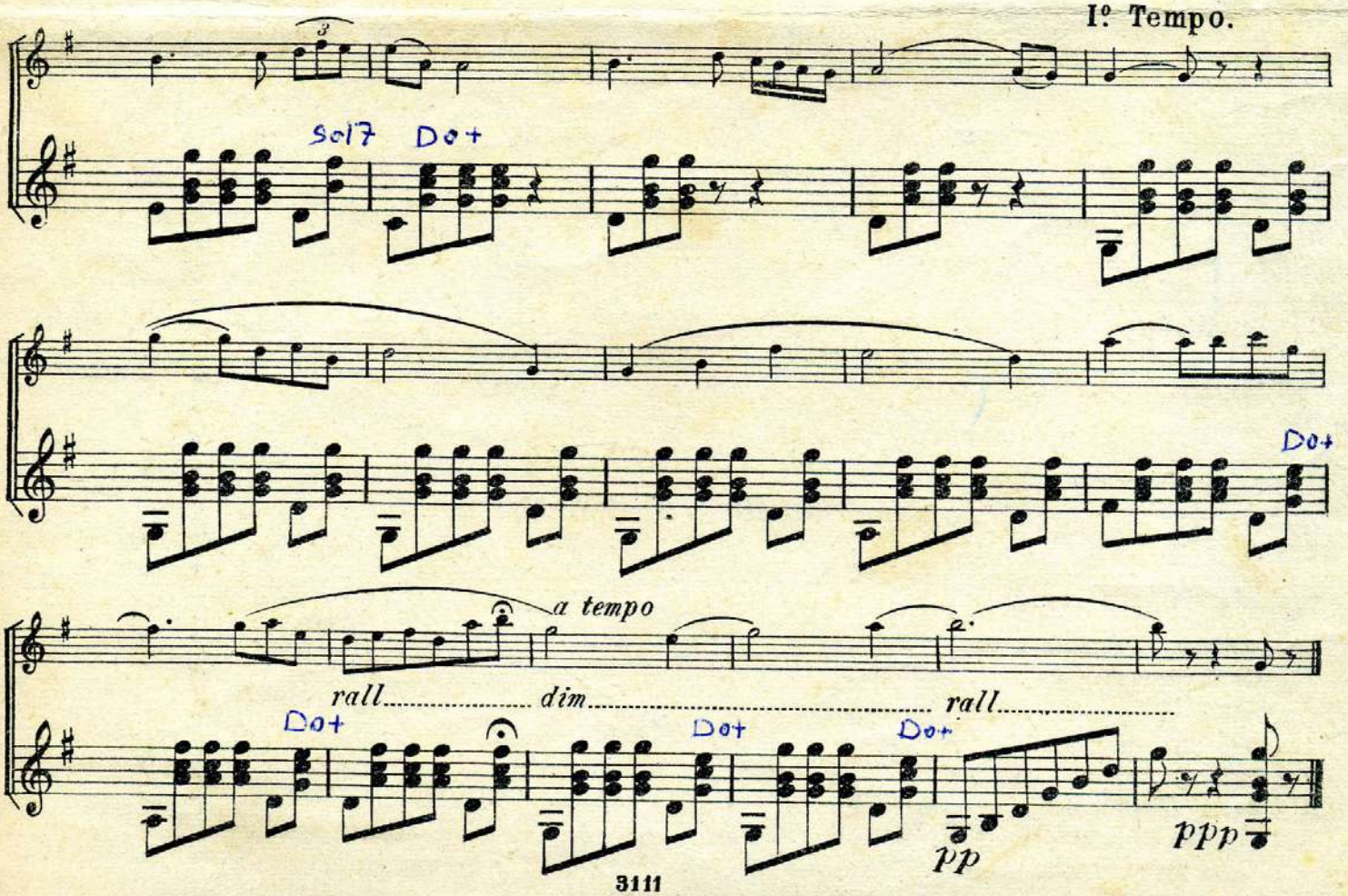
Prop. di BRATTI & C. Editori Firenze-Siena. 3111

Tutti i diritti sono riservati.

Più mosso.



I° Tempo.



Composizioni del M.° Enrico Toselli

Canto e Pianoforte

14042	**Cantate de Bettine** (testo francese e italiano). - Paroles d'ALFRED DE MUSSET	*nette*	L. 4.—
3193	**Fuggente ebbrezza** (Melodia)	»	» 4.—
14041	**Labbra Bugiarde** - Lévres menteuses (testo italiano e francese) - Parole di E. BICCI ed A. ARMELLI	»	» 4.—
3192	**La bella Birichina**	»	» 4.—
14043	**L'Enfant** (testo francese e italiano). - Paroles de VICTOR HUGO	»	» 4.—
14044	**Nell'aria della sera**. - Parole di L. STECCHETTI.	»	» 2.50
3122	**Notte d'amore**. - Parole di A. DONNINI - per Soprano o Tenore	»	» 4.—
3123	» » » » » - per Mezzo Soprano o Baritono.	»	» 4.—
3113	**Rimpianto** (Serenata). - Parole di A. SILVESTI	»	» 5.—
3105	**Serenata** - Parole di A. DONNINI	»	» 5.—
3155	**Sogna!** (Berceuse). - Versi di G. PINELLI.	»	» 4.—
14045	**Souvenir!**	»	» 2.50
14046	**Viole bianche**. - Parole di ANNIE VIVANTI	»	» 2.50

Pianoforte a due mani

3095	**Serenata**	»	» 5.—
3103	» Riduzione facile dell'Atore.	»	» 4.—
3112	» Riduzione facile di C. GRAZIANI WALTER	»	» 4.—
3096	**Coquettere**.	»	» 4.—
3130	**Notte d'amore**	»	» 4.—
3156	**Sogna!** (Berceuse)	»	» 4.—
3159	**Preludio**	»	» 4.—
3191	**Novelletta**.	»	» 4.—

Pianoforte a quattro mani

3129	**Serenata**	»	» 6.—

Mandolino e pianoforte

(con II. Mandoiino e Mandola ad iibitum)

3110	**Serenata**	»	» 6.—

Mandolino e chitarra

(con II. Mandolino e Mandola ad libitum)

3111	**Serenata**	»	» 4.—

Mandolino o violino solo

con parole

3114	**Rimpianto** (Serenata). - Parole di A. SILVESTRI	»	» 1.50
13831	**Serenata** - Parole di A. DONNINI	»	» 1.—
3124	**Notte d'amore**	»	» 1.—
3160	**Sogna!** (Berceuse)	»	» 0.60

Violino e Pianoforte

3089	**Serenata**	»	» 5.—
3090	**Rêverie**	»	» 4.—
3121	**Notte d'amore**	»	» 4.—
3158	**Sogna!** (Berceuse)	»	» 4.—

Violoncello e pianoforte

3104	**Serenata**	»	» 5.—
3095	**Rêverie**	»	» 4.—

Per istrumenti a corda *e arpa (o Pianoforte)*

3092	**Serenata** - Partitura e parti	»	» 7.—
	Ogni parte separata.	»	» 1.50

Per orchestra (*con Pianoforte conduttore*)

3115	**Serenata**	»	» 5.—
3127	**Notte d'amore**	»	» 4.—
3157	**Sogna!** (Berceuse)	»	» 4.—
3194	**Fuggente ebbrezza** - Valse Hesitation	»	» 4.—
	Ogni parte separata.	»	» 0.50

In partitura per banda

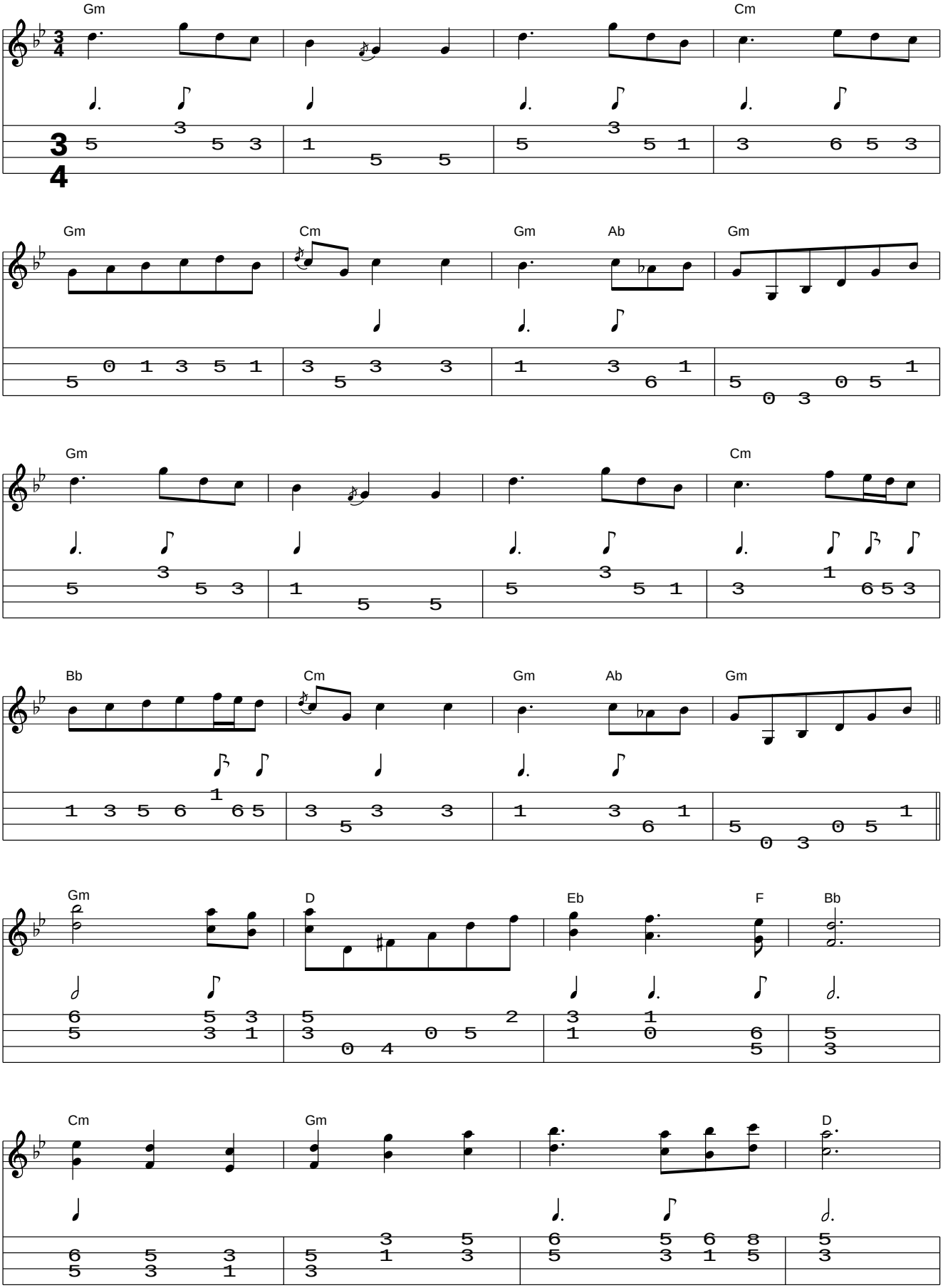
3116	**Serenata**. - Istrumentazione del Maestro E. LA MONACA	»	» 5.—

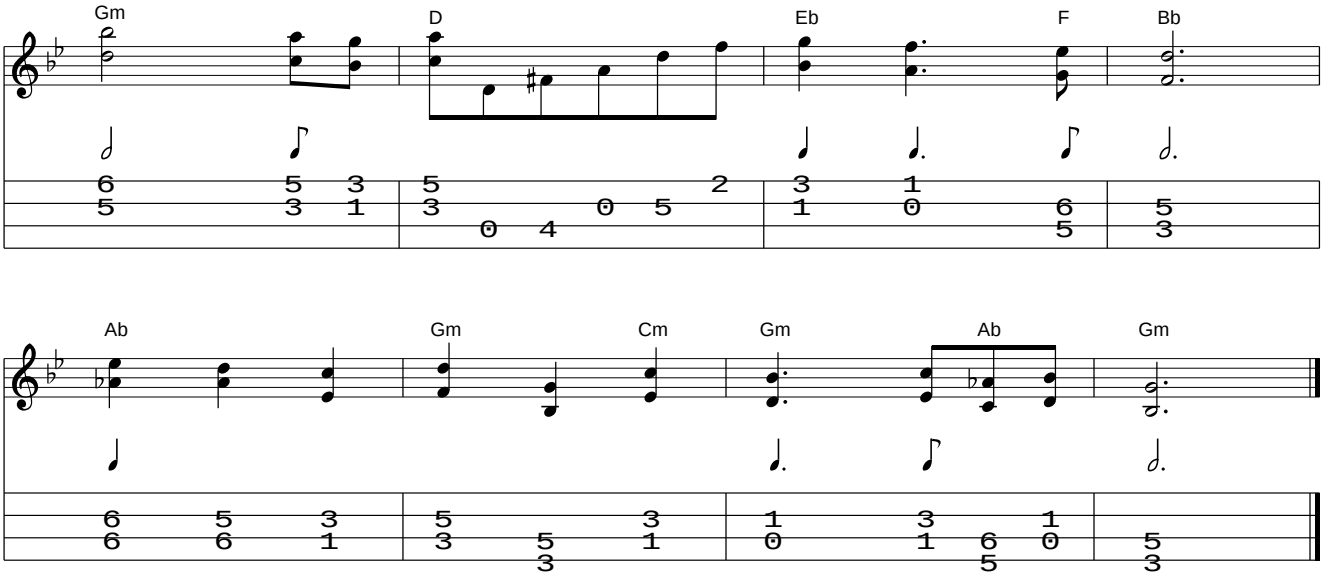
Nei prezzi suddetti è compreso l'aumento

Trovasi vendibili presso tutti i principali Stabilimenti Musicali

Flatbush Waltz

www.traditionalmusic.co.uk .




Gm
D
Eb
F
Bb

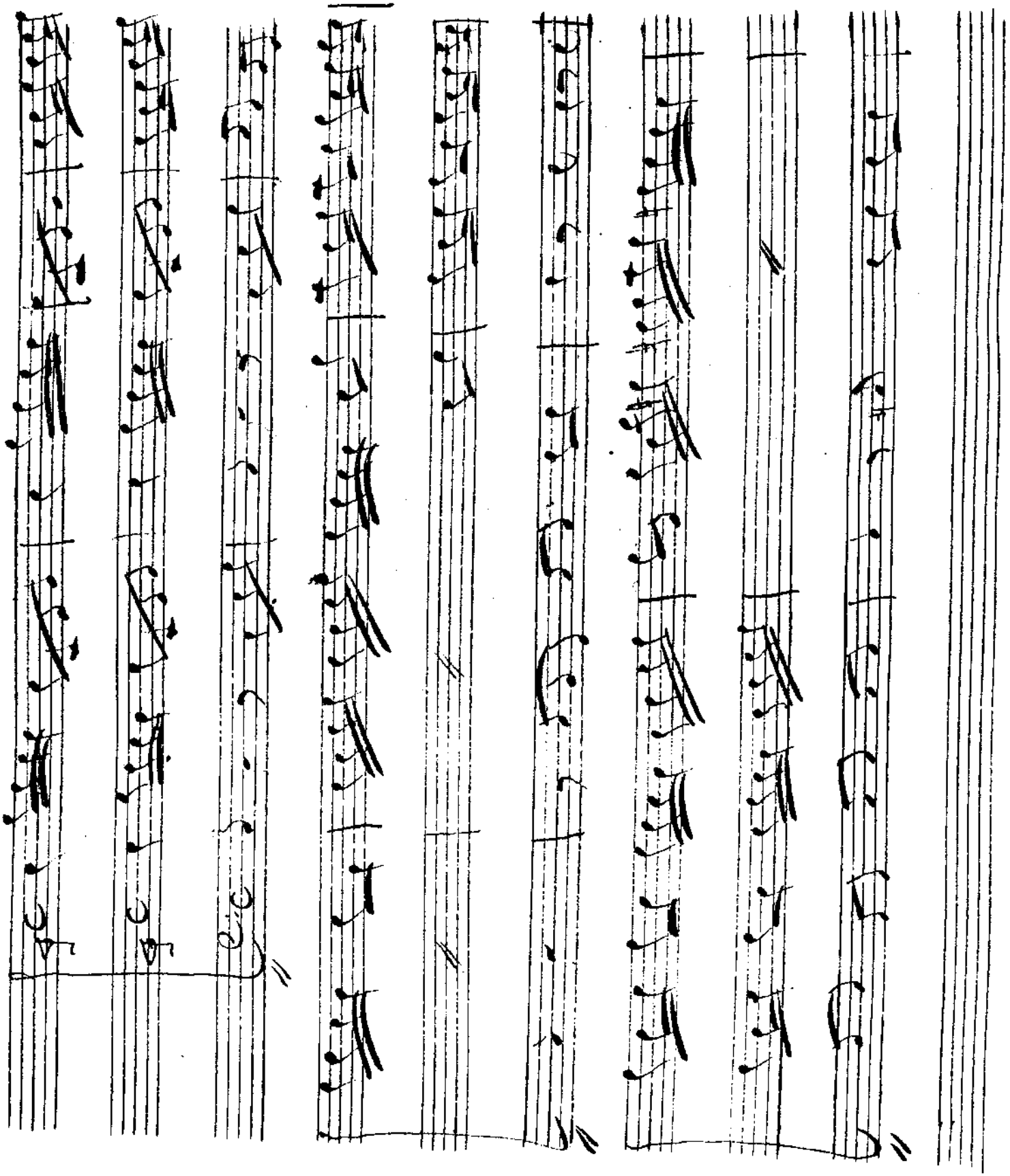
Ab
Gm
Cm
Gm
Ab
Gm

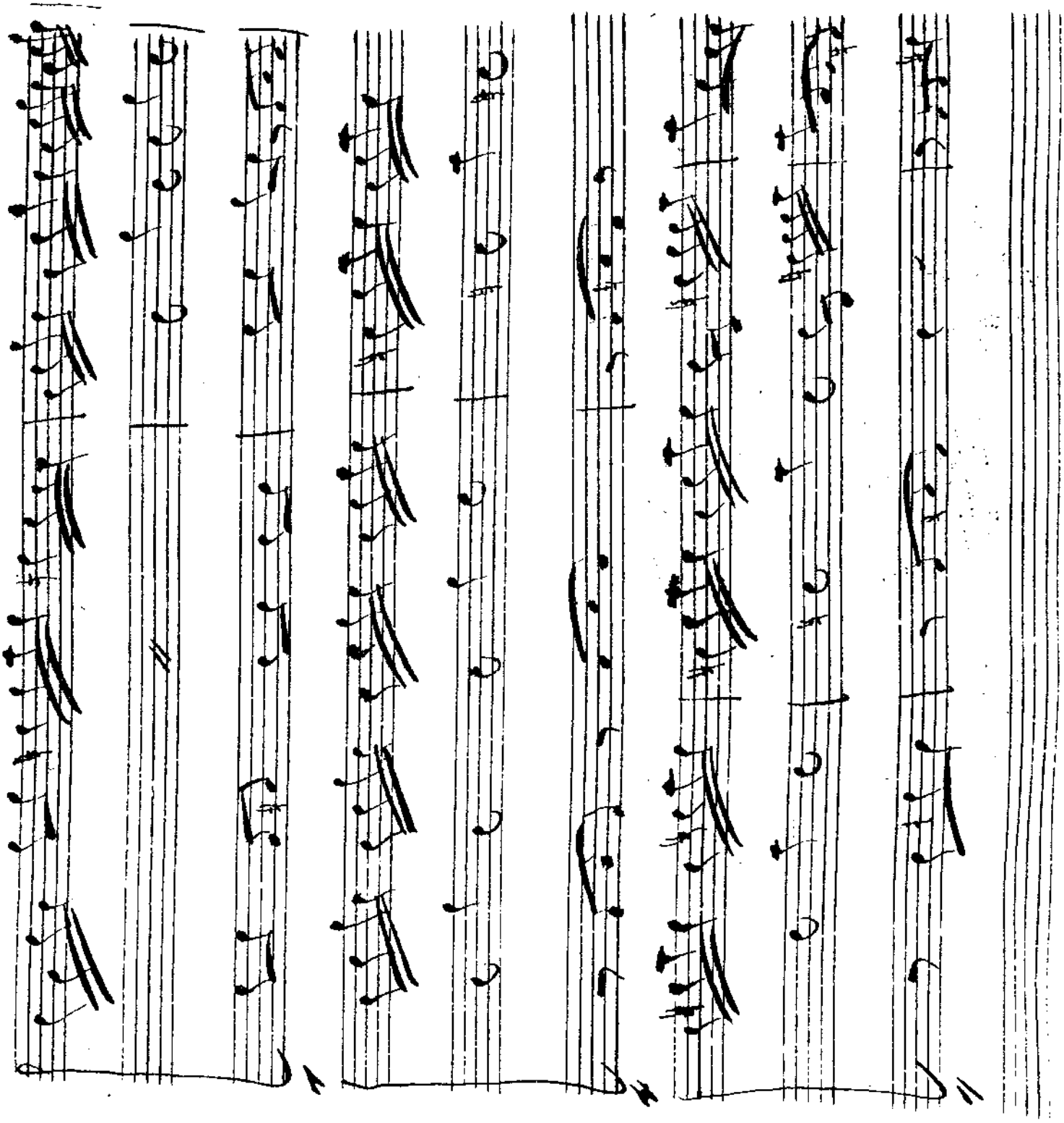
(K. 156.)

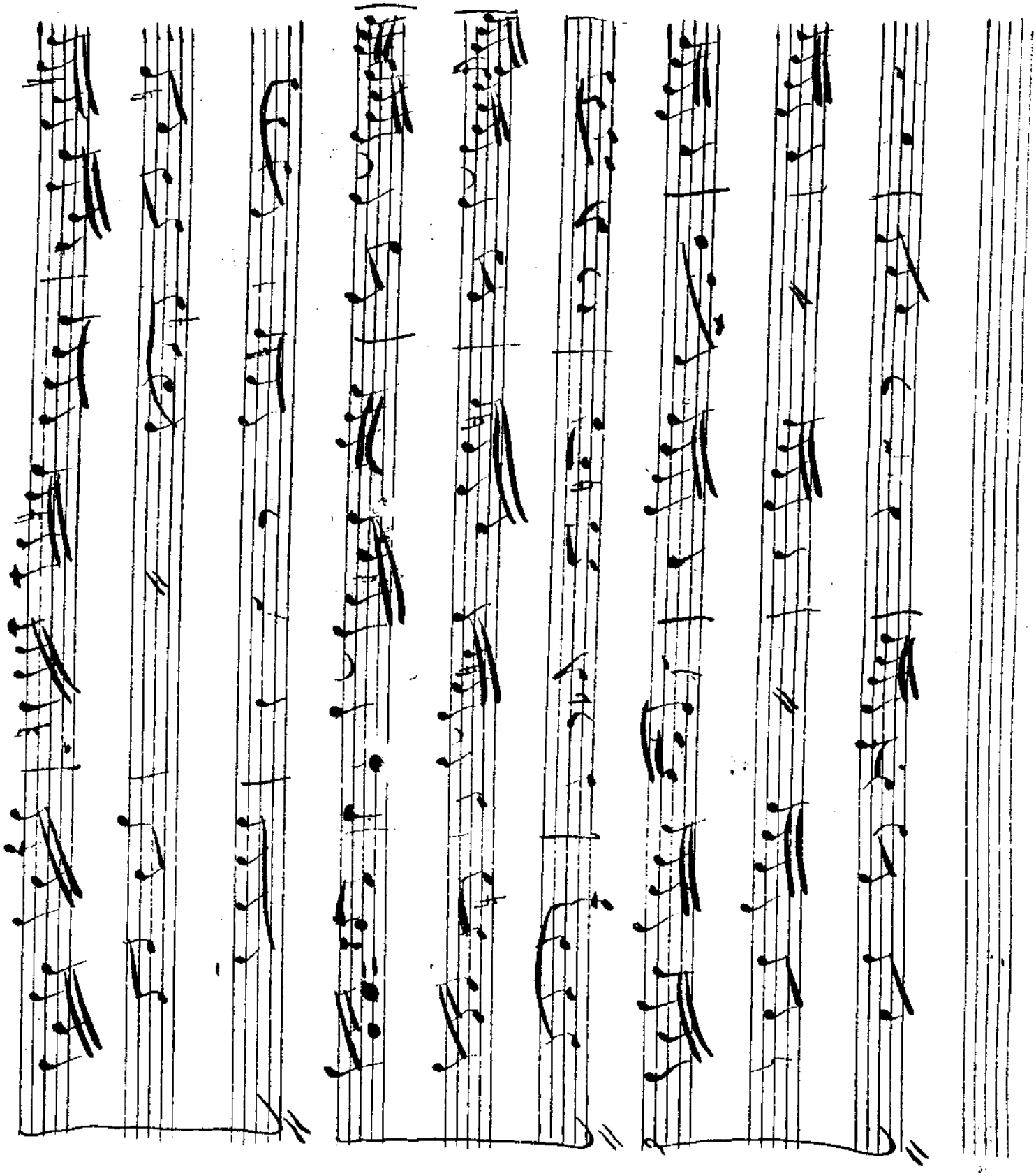
Gimo 359

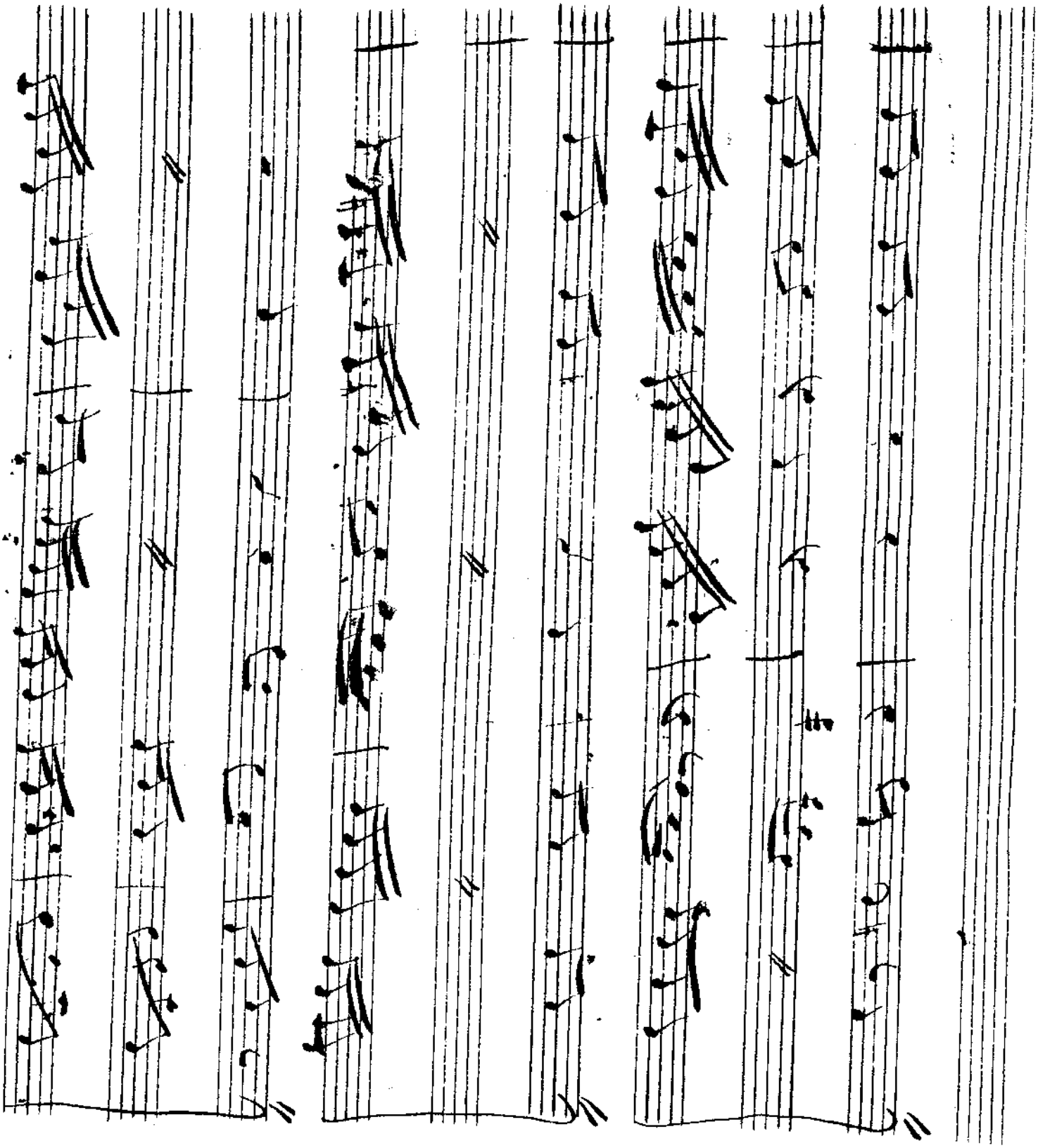
Trio

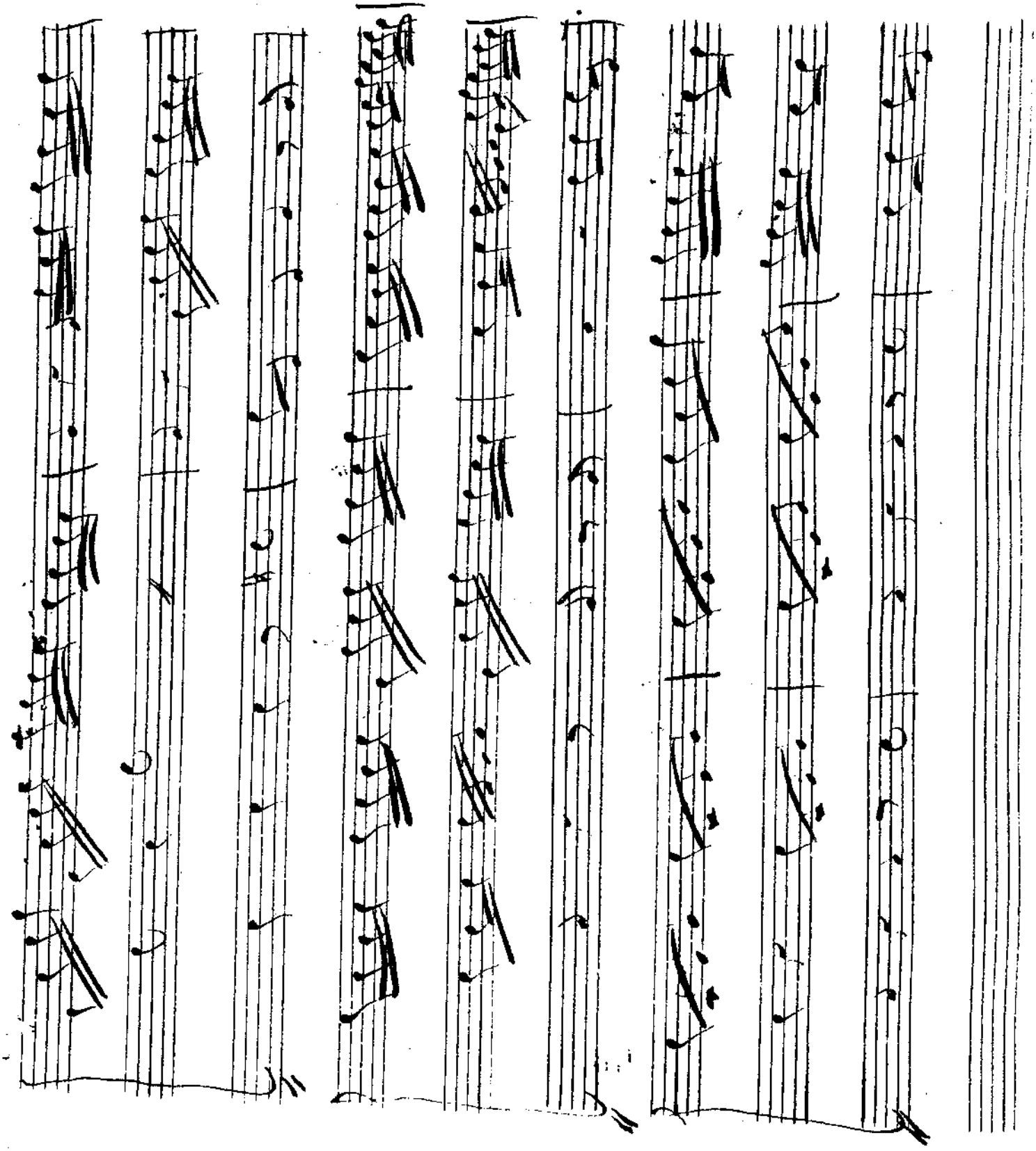
Due Mandolini e Basso

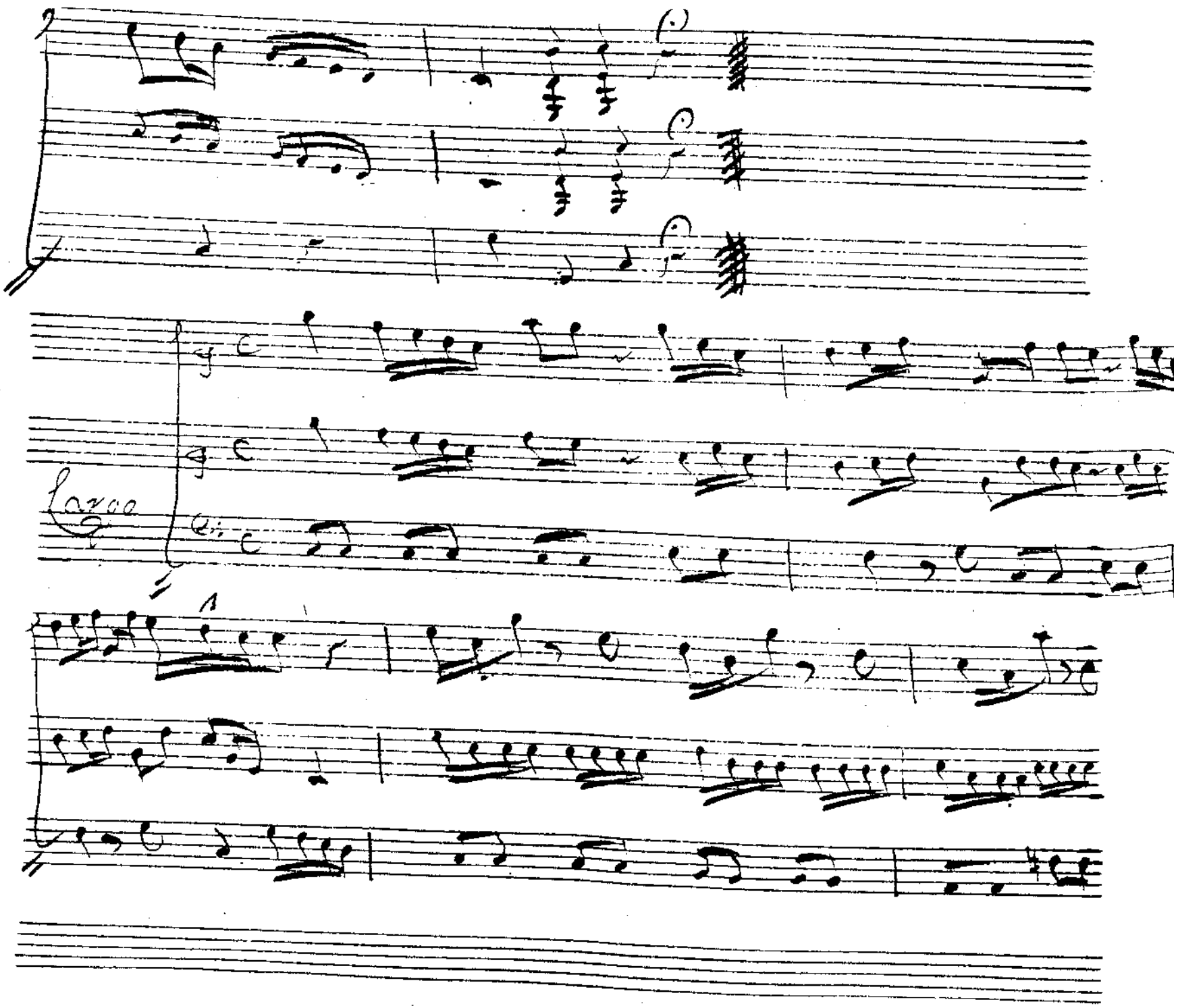


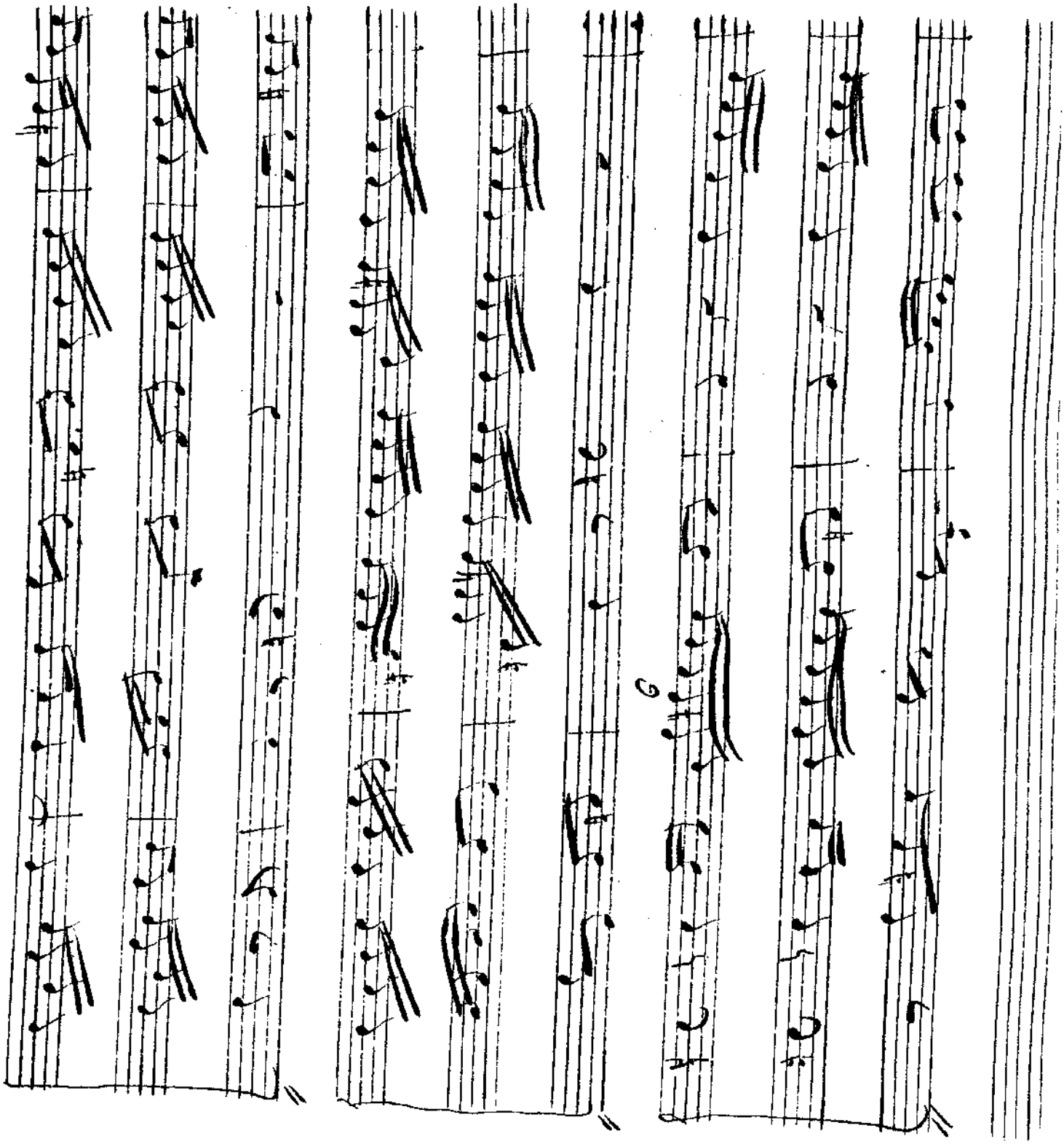


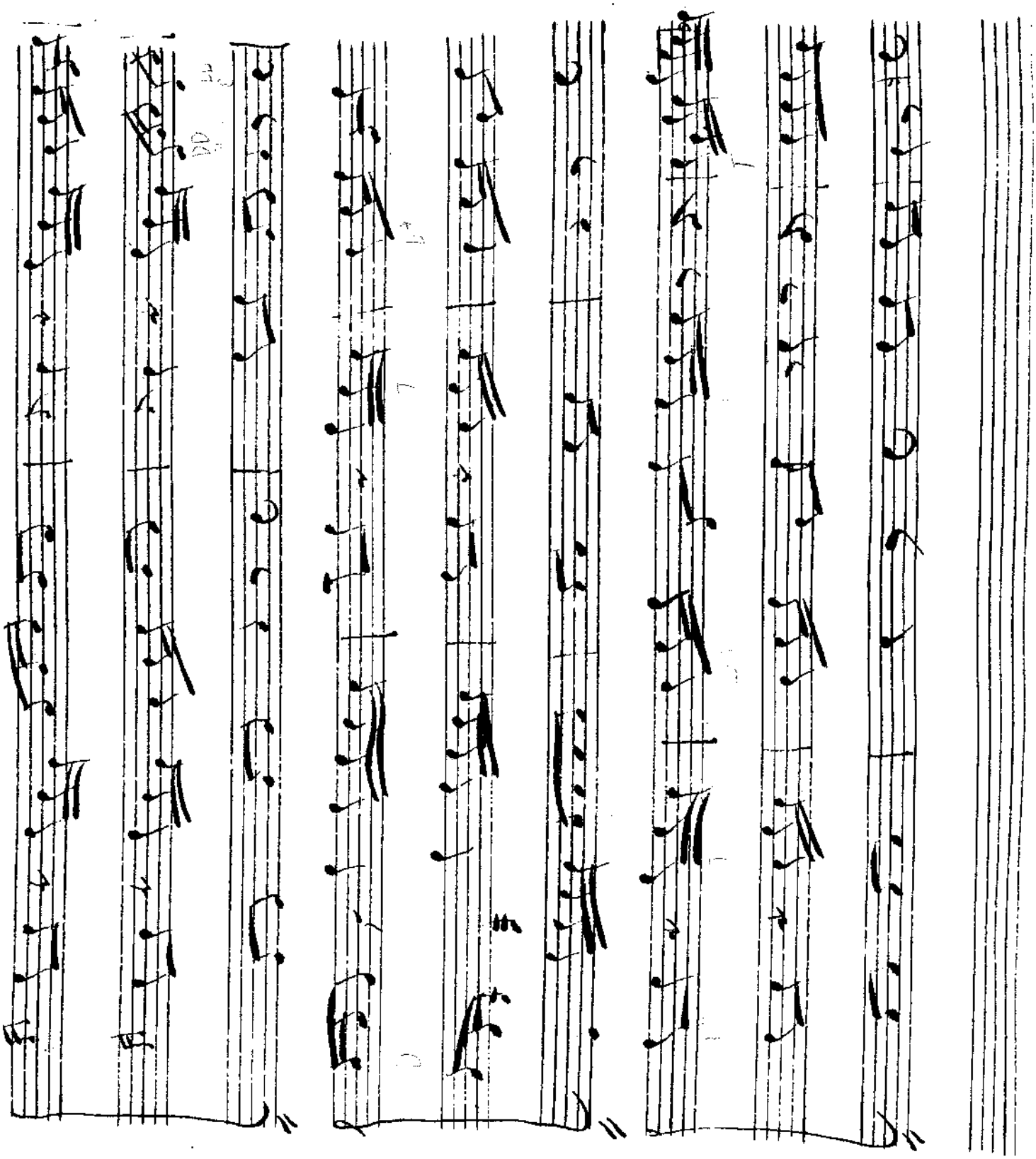


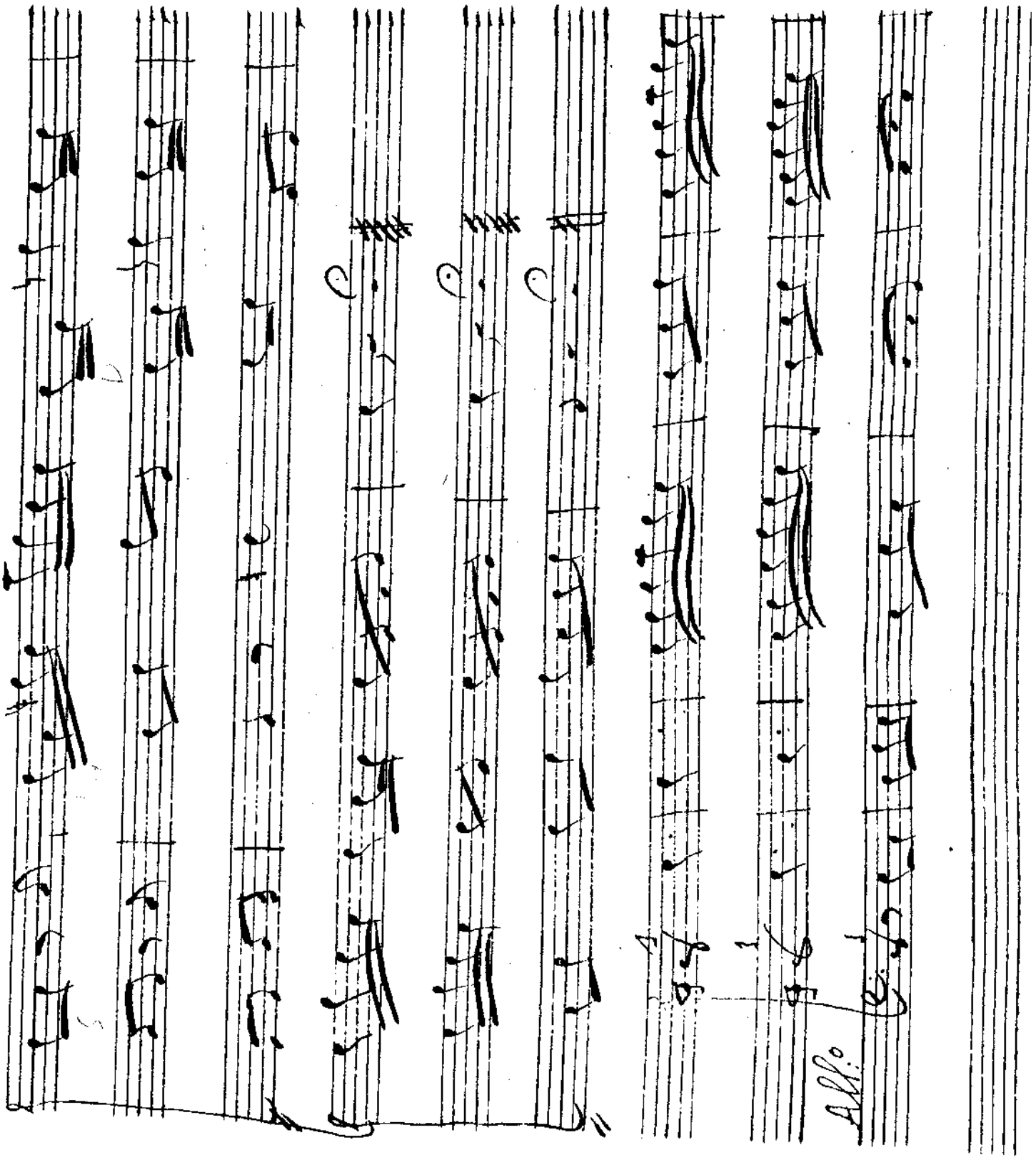


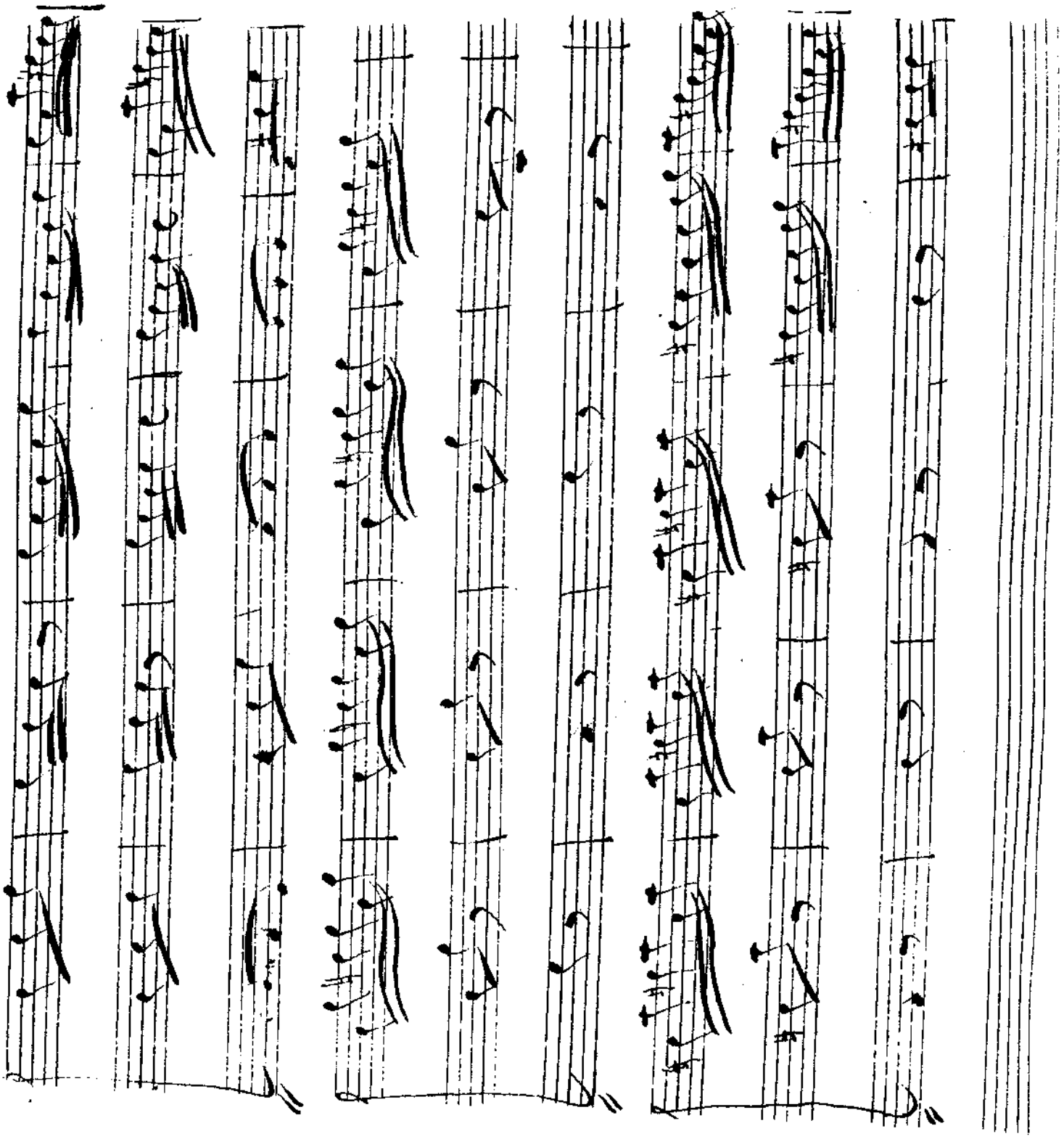


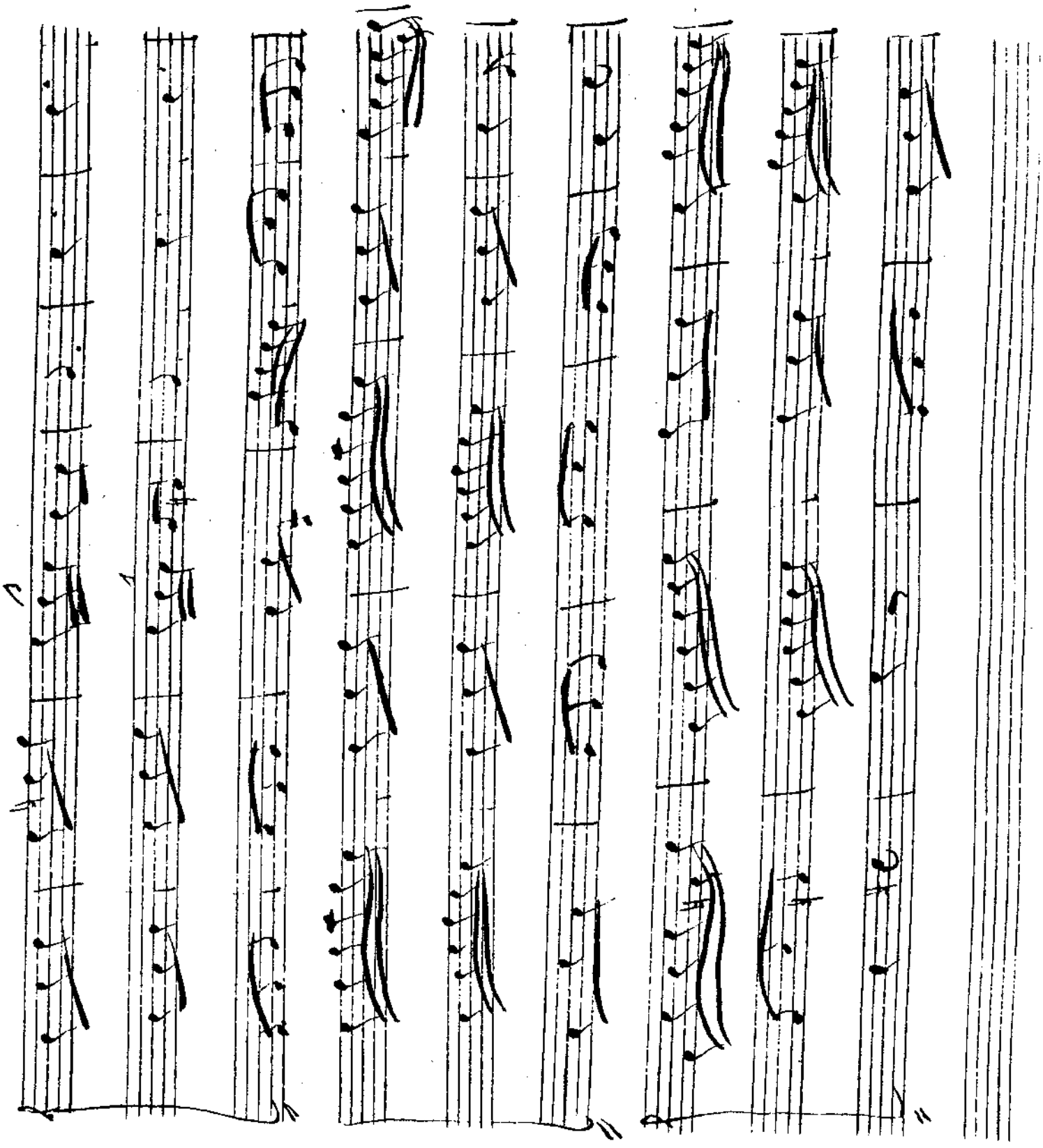


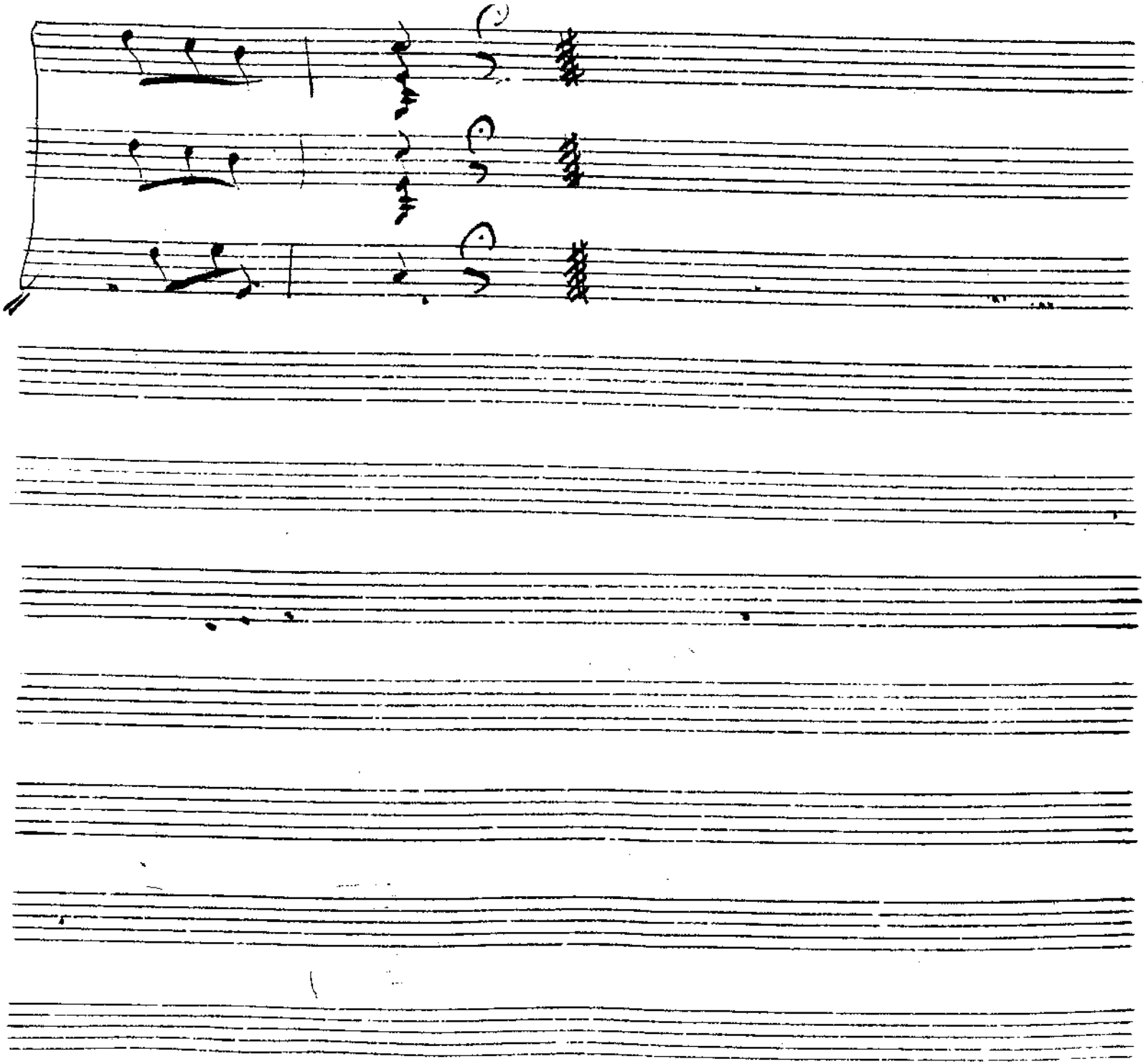





All.o





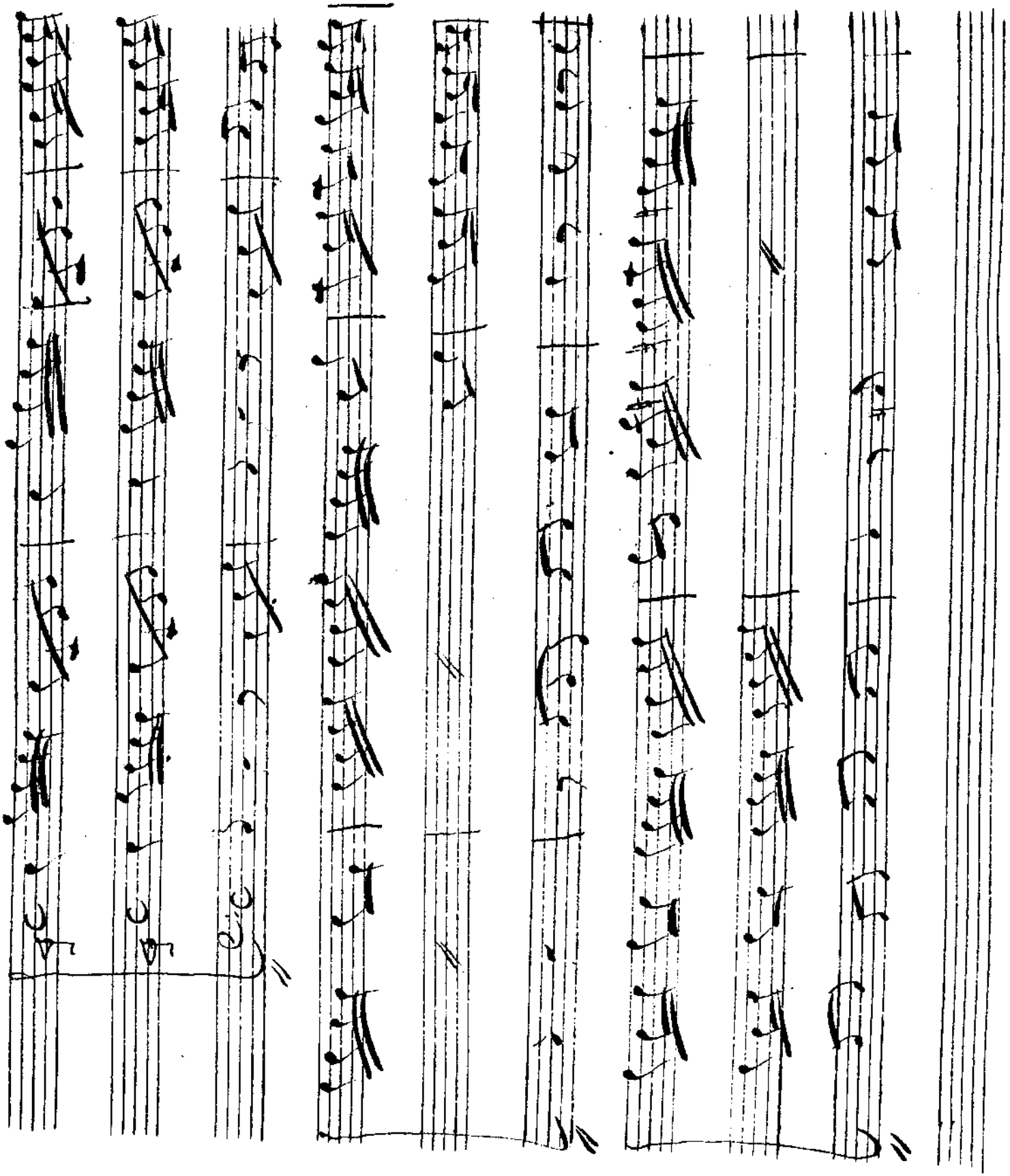


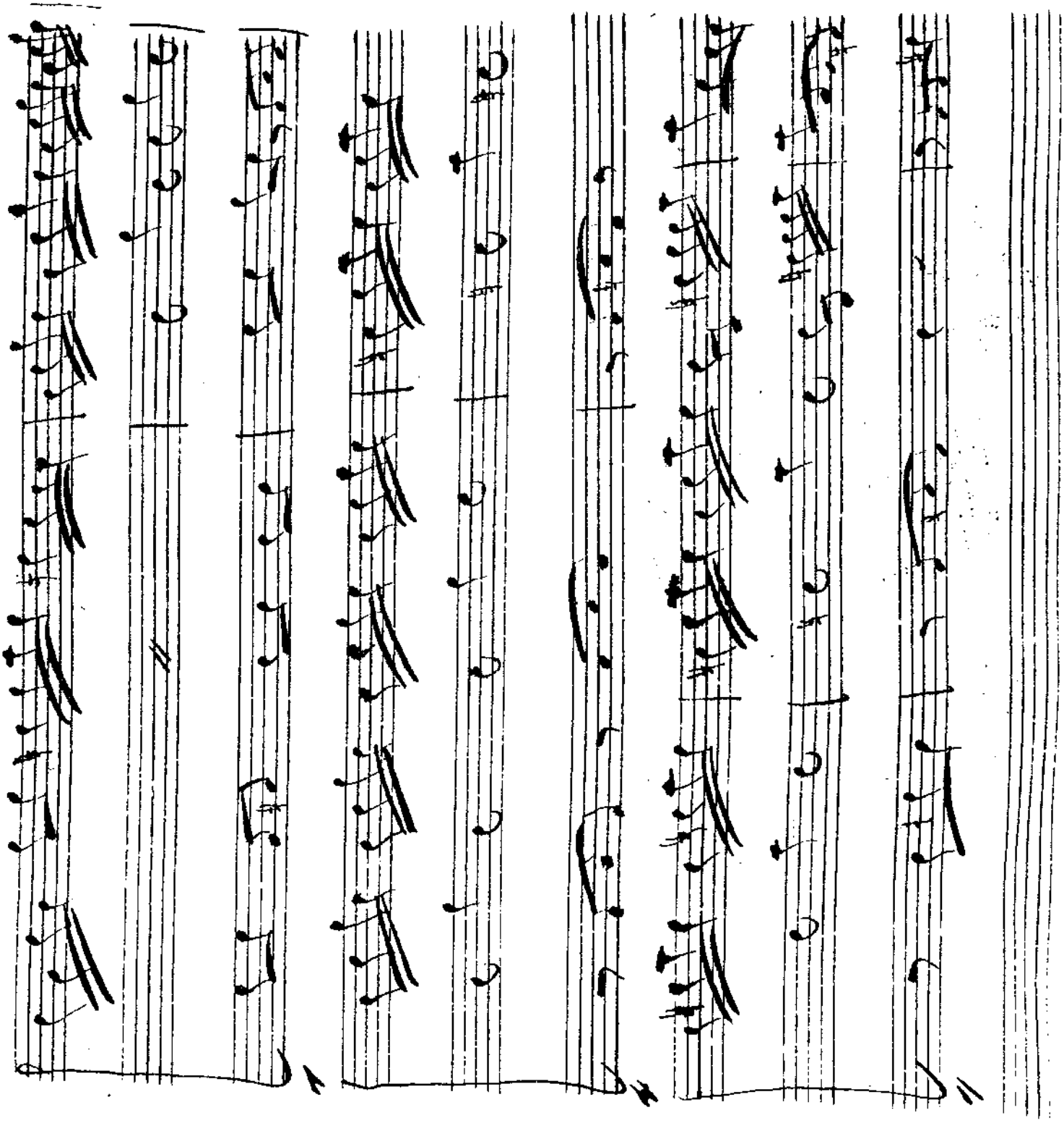
(K. 156.)

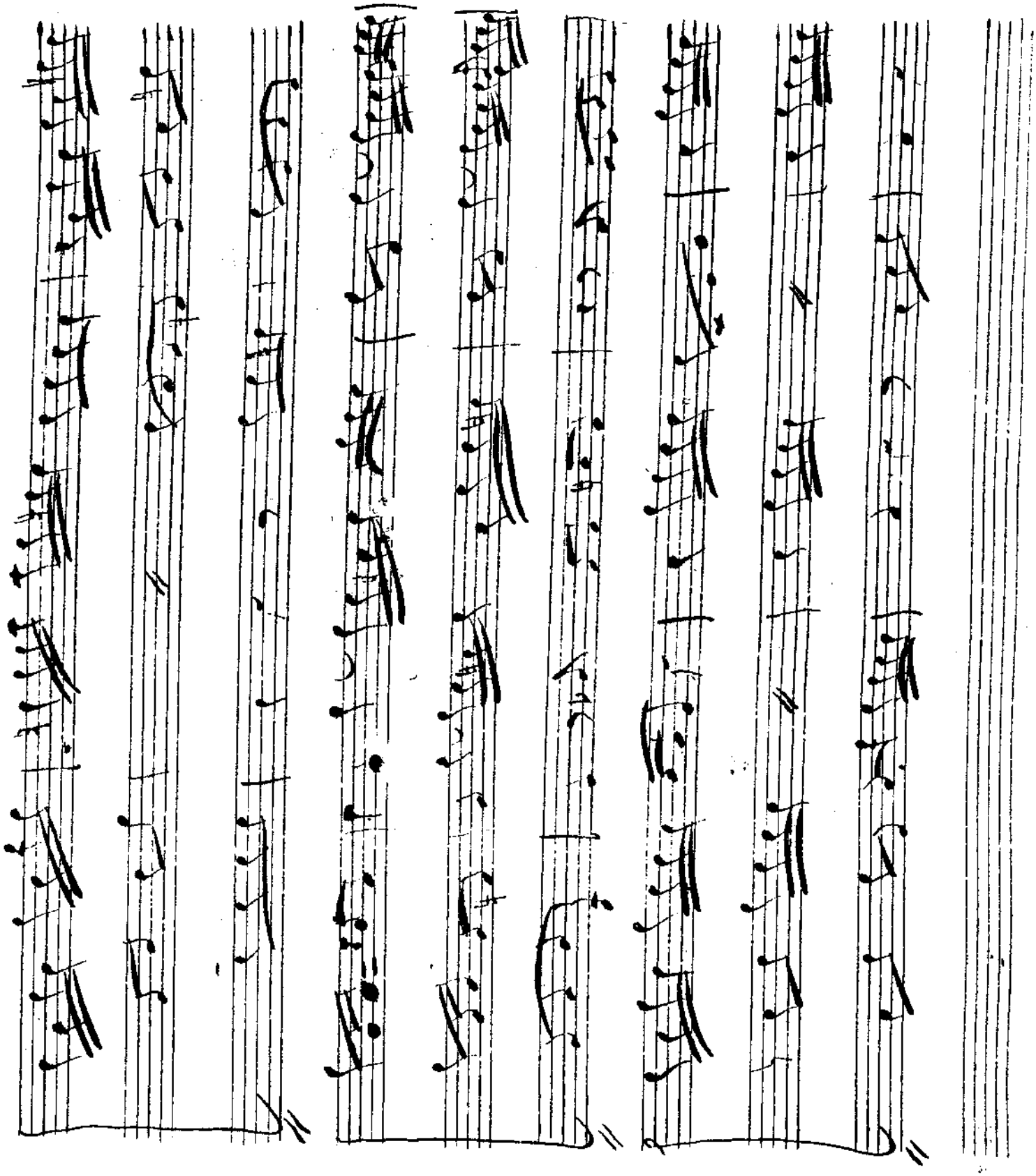
Gimo 359

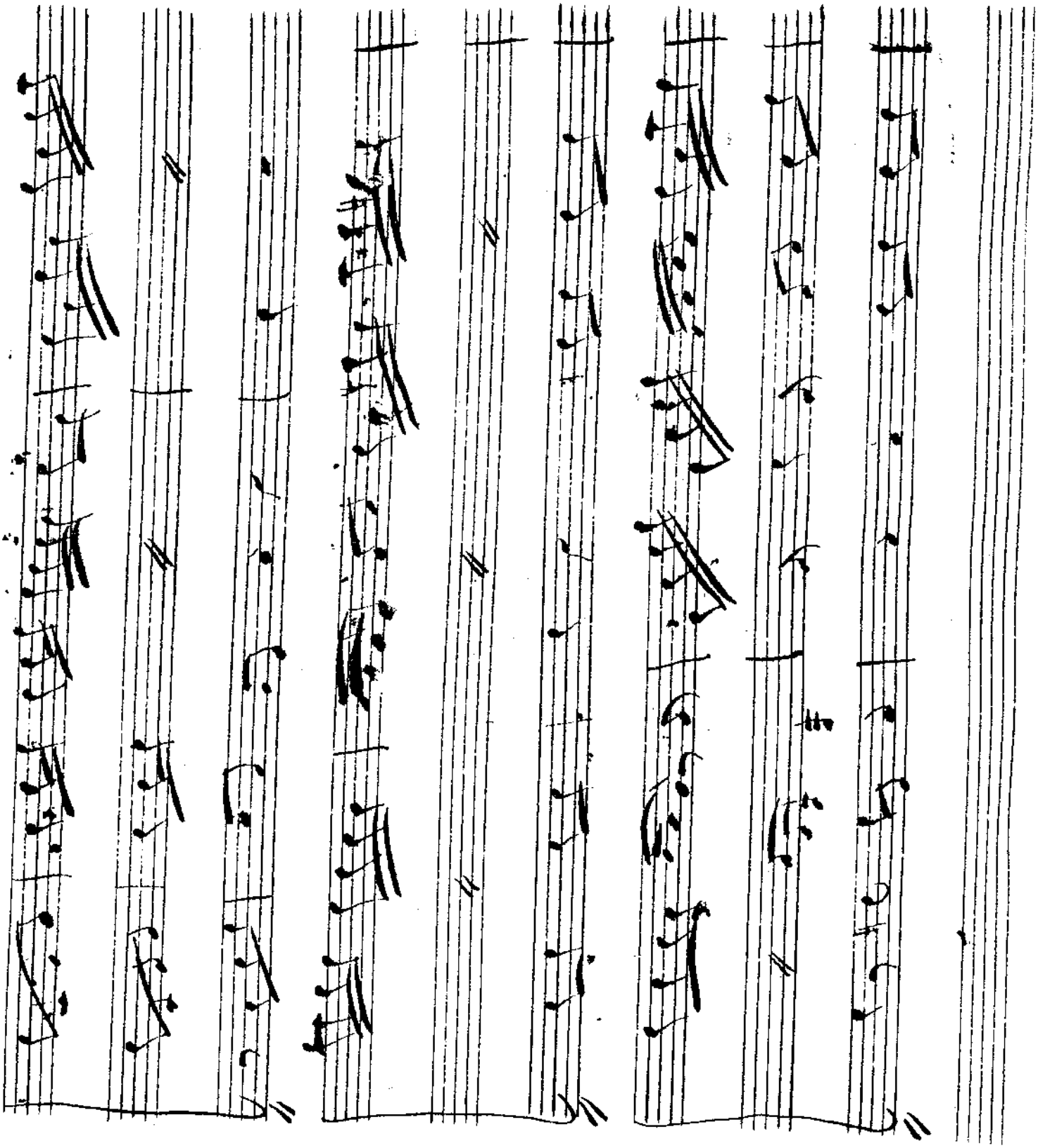
Trio

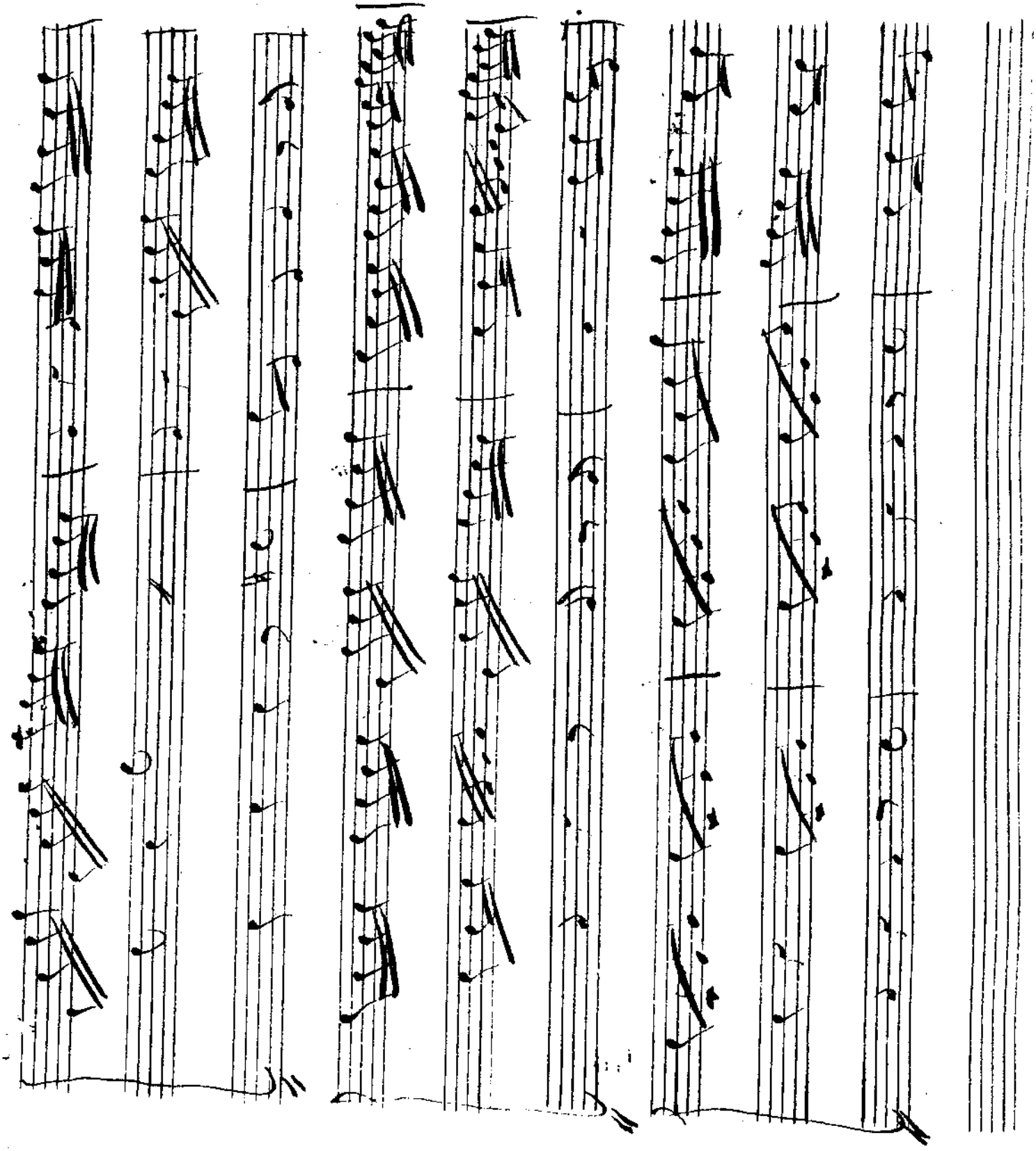
Due Mandolini e Basso

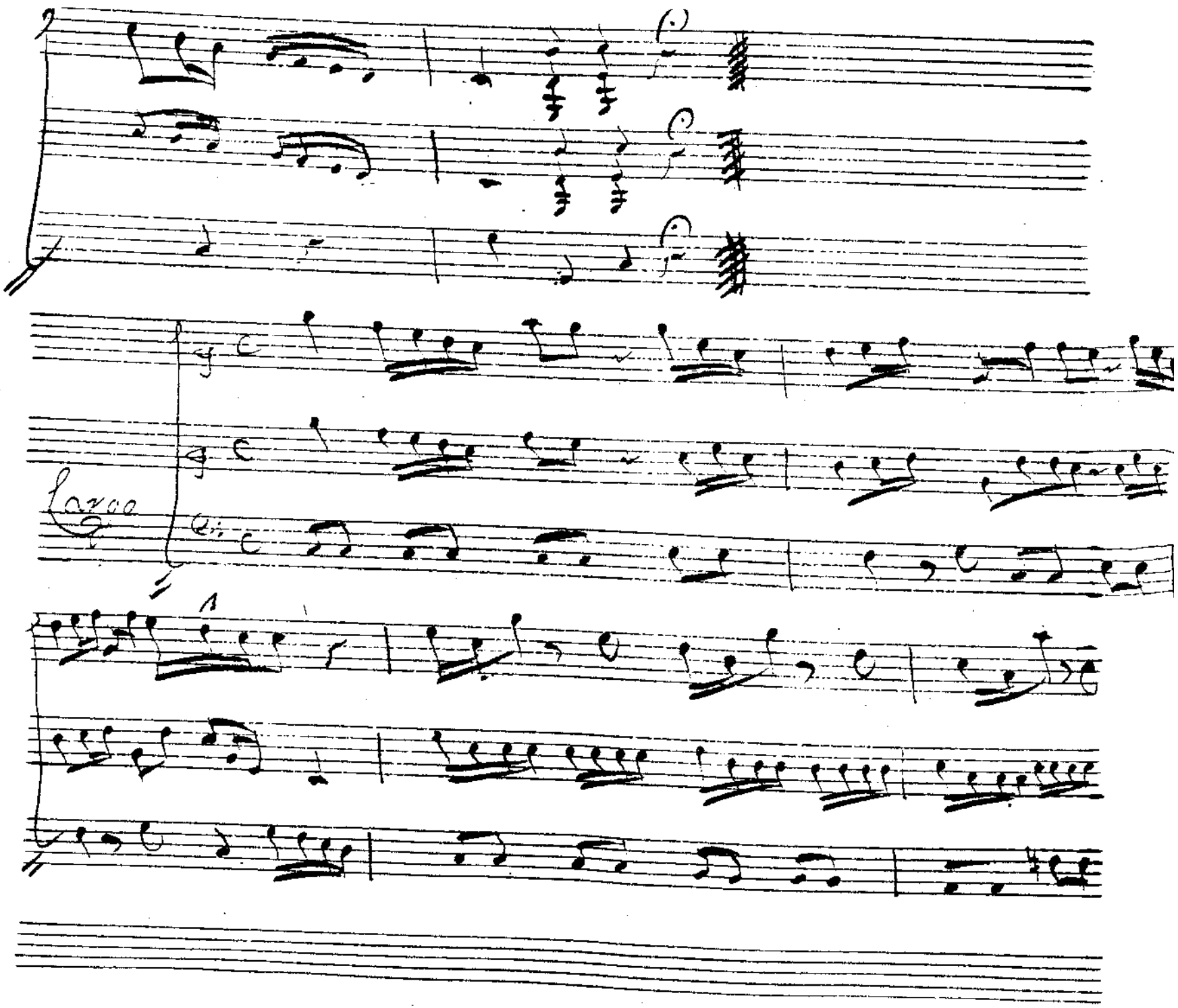


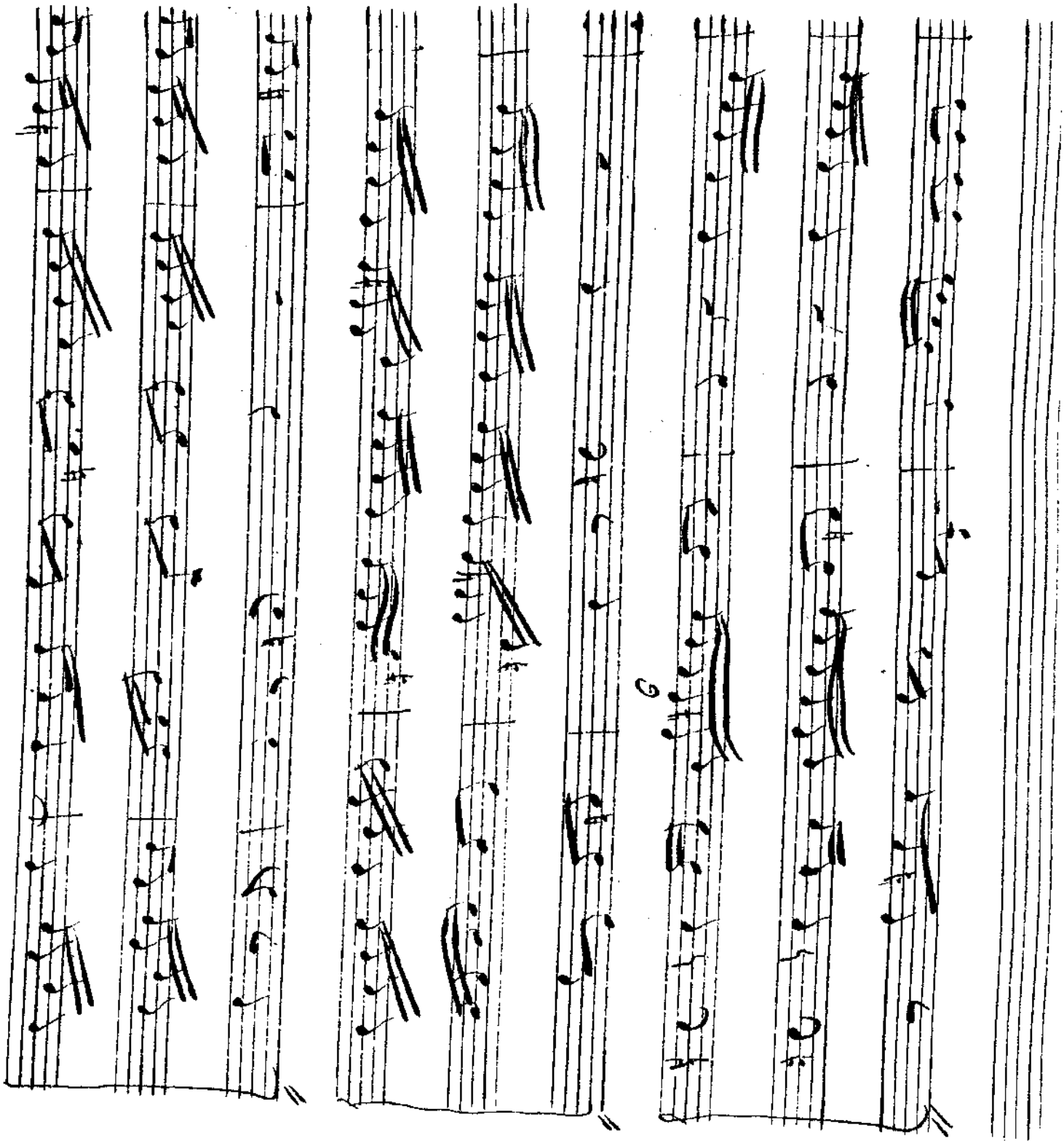


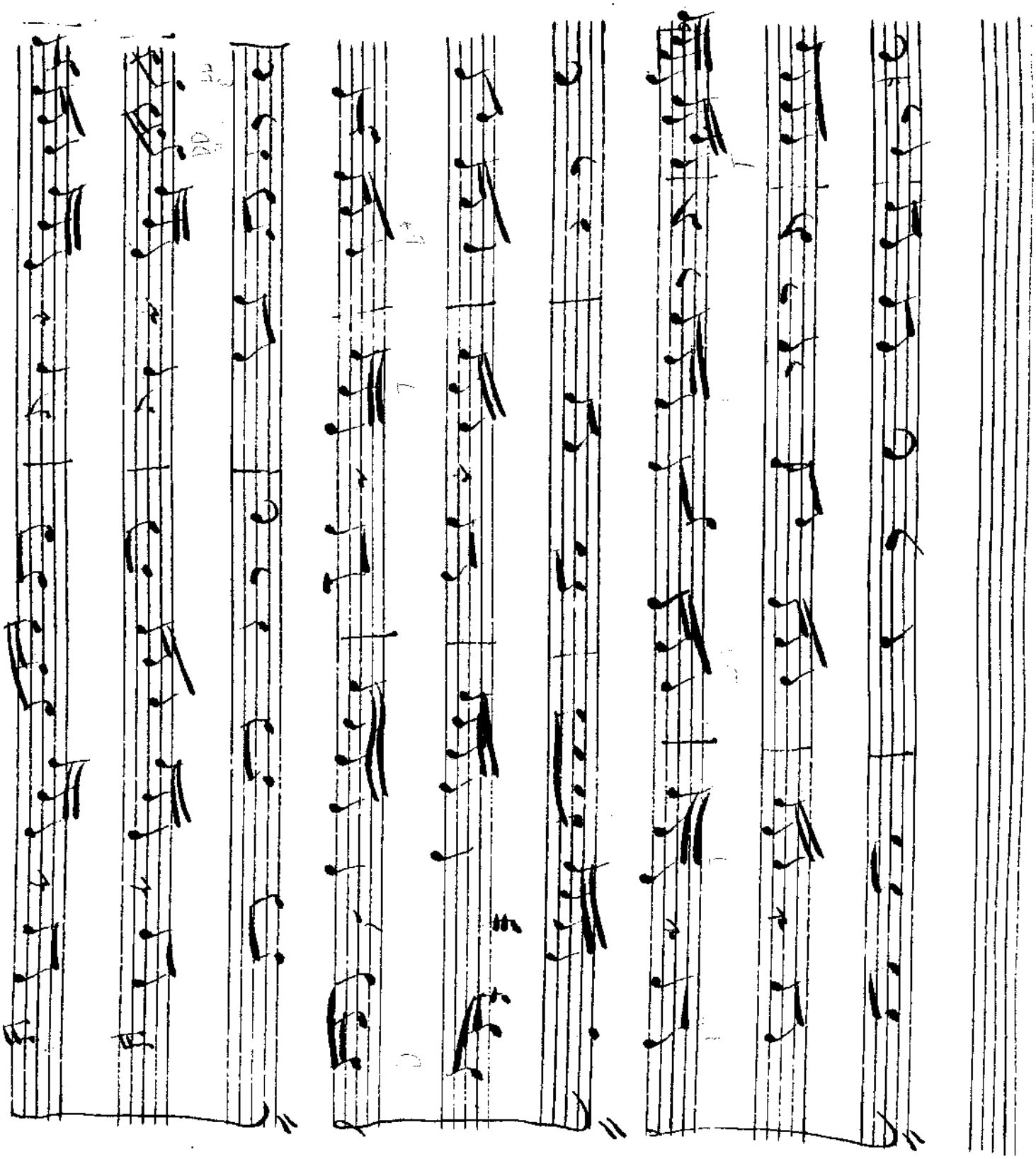


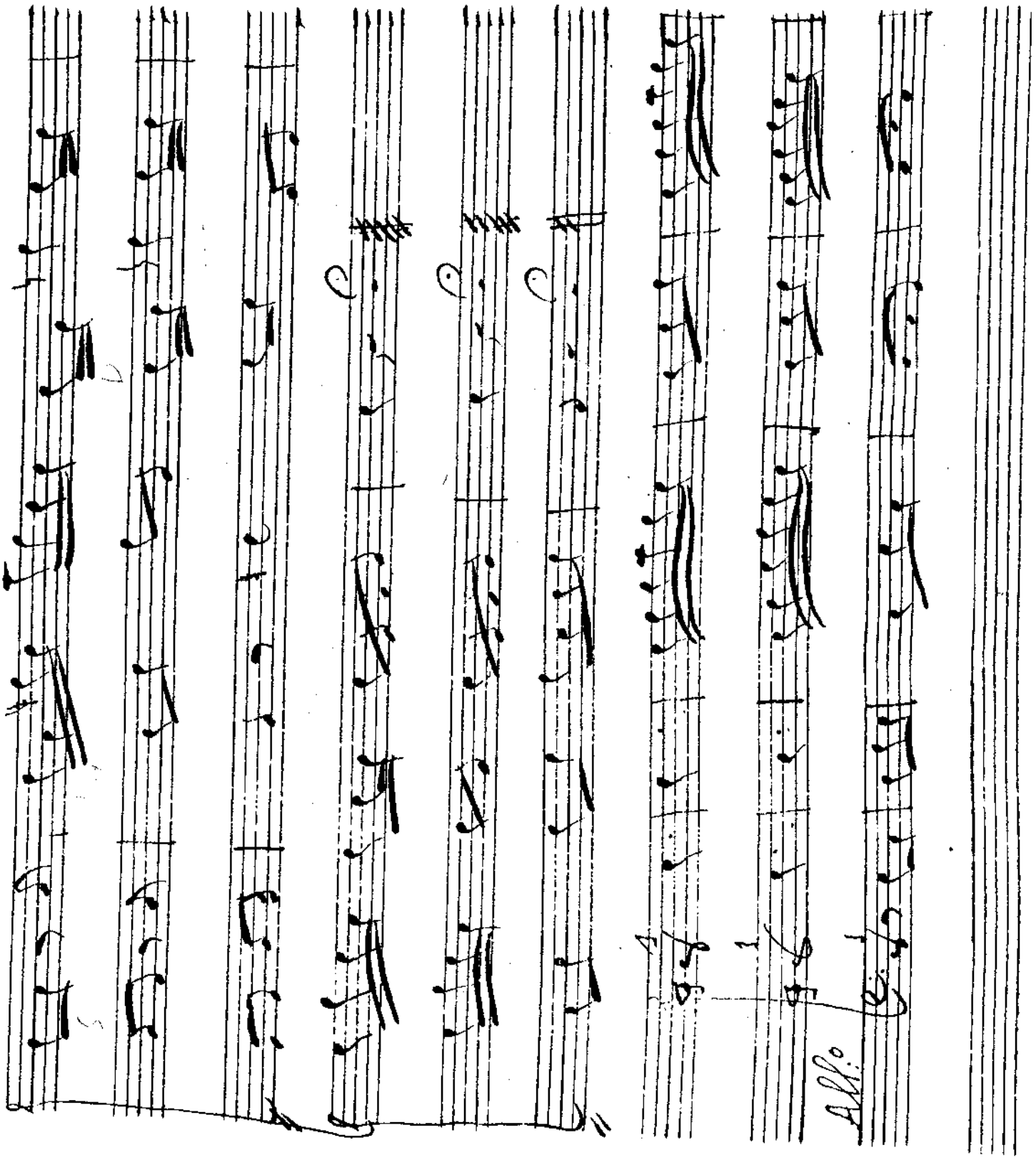


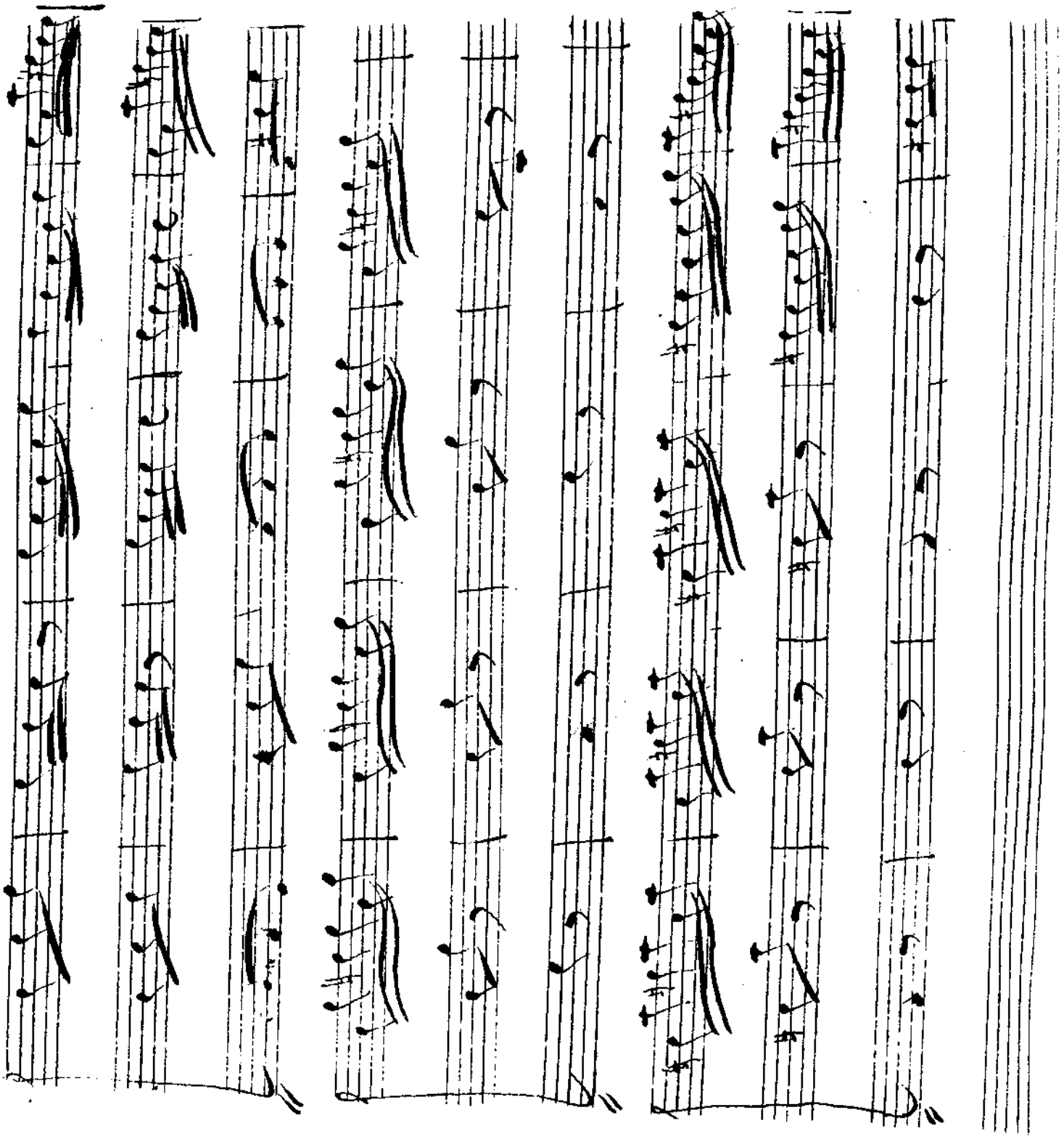


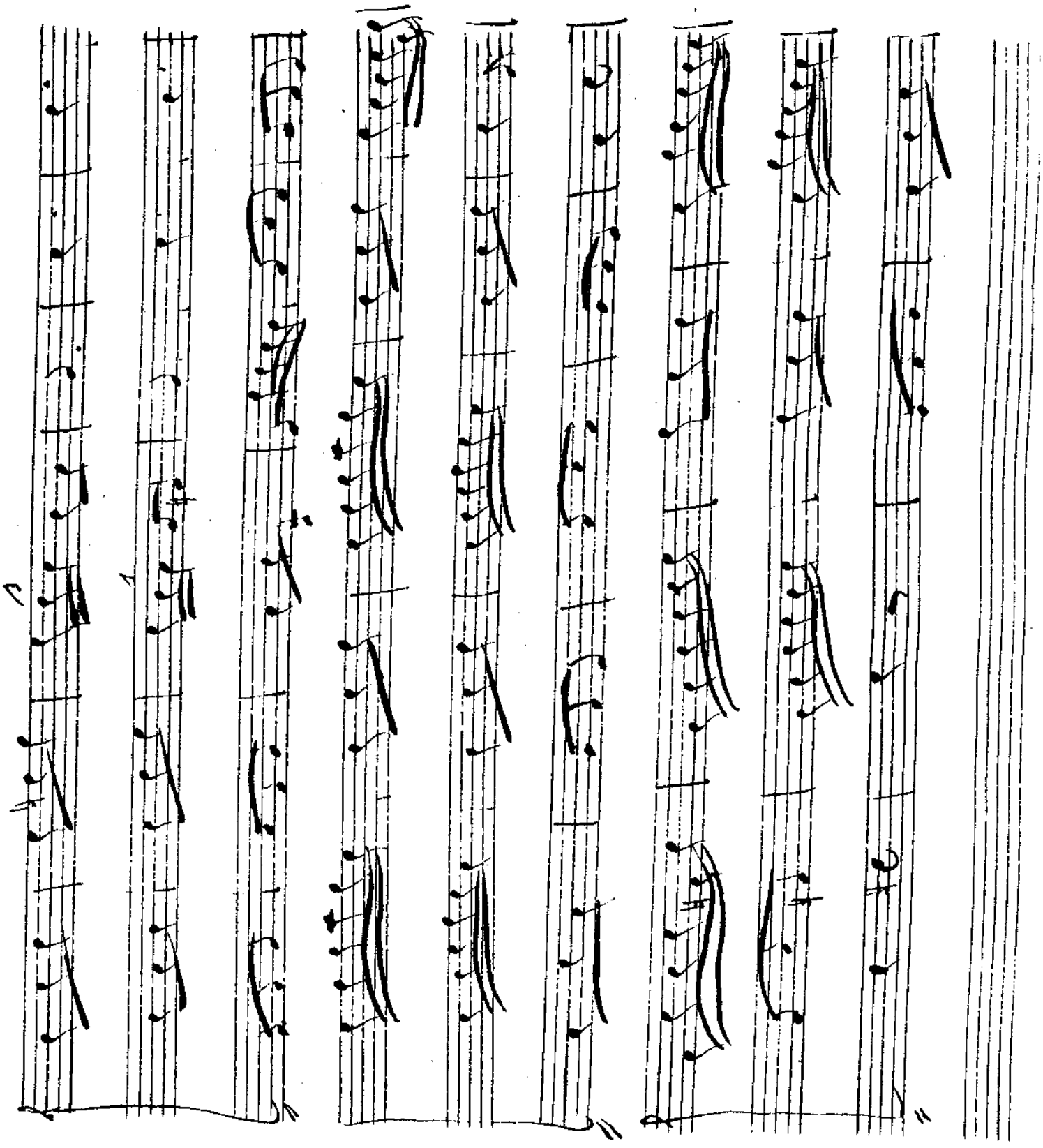


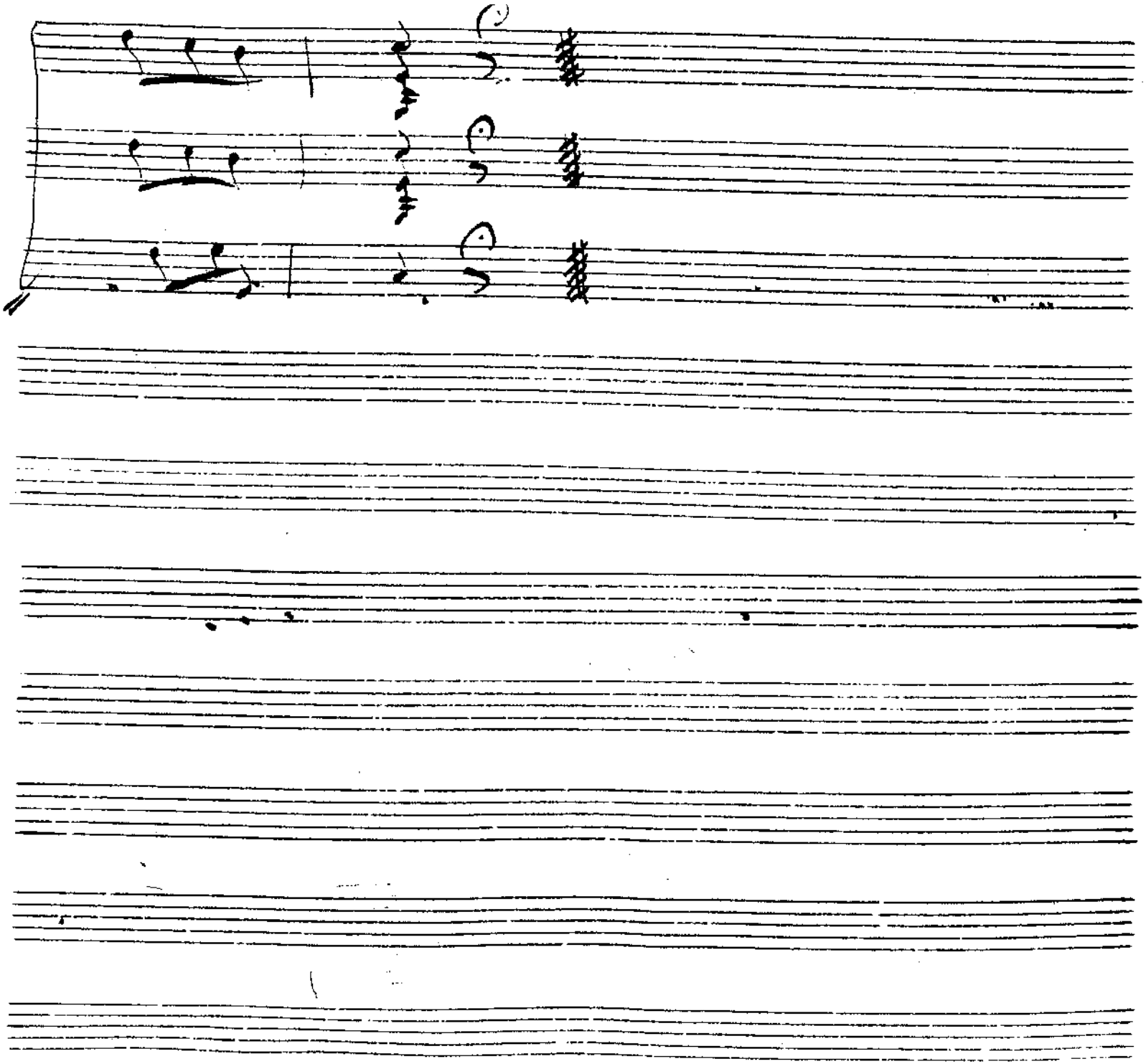





All.o



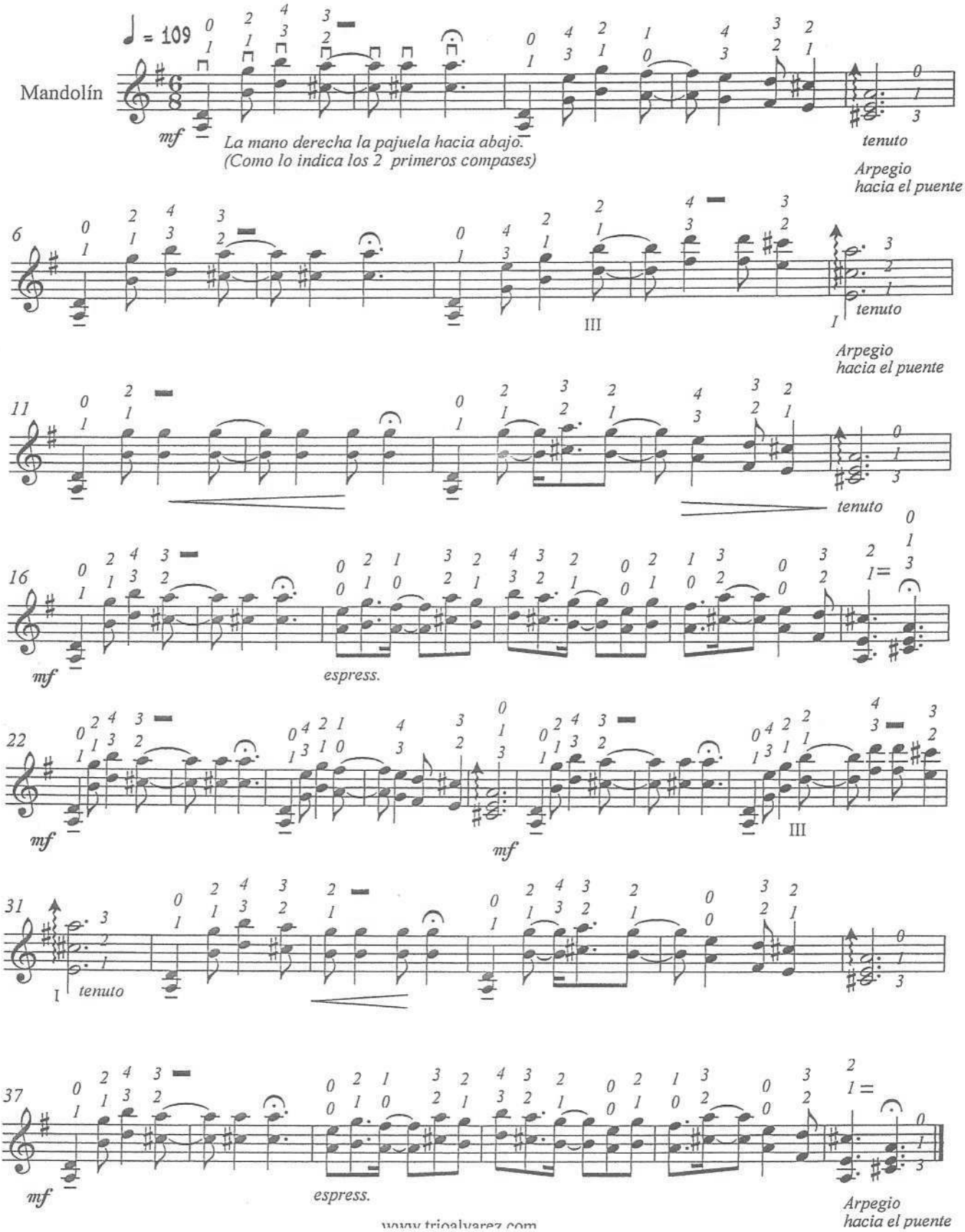




Ejercicio: para el desarrollo de la interpretación, como el uso de doble cuerdas: (1era y 3era posición)

No. 16

Folklore Venezolano
Forma del Galeron Oriental



Neue Reform-Schule

für die (8saitige)
Neapolitanische oder Römische

von R. und E. Vorpahl

Mandolinenspielers Lieblinge

Jedes Heft Mk. 7.50

Heft 1.

1. Aennchen von Tharau
2. Auf Matrosen, die Anker gelichtet
3. Es kann ja nicht immer so bleiben
4. Es zogen drei Burschen
5. Bald gras' ich am Neckar
6. Hoch vom Dachstein
7. Der rote Sarafan
8. Das Dreigespann
9. Freiheit die ich meine
10. Freude, schöner Götterfunken
11. Lützows wilde Jagd
12. Ça ça geschmauset
13. Ich hab mich ergeben
14. Schöne Minka, ich muß scheiden
15. Soviel Stern am Himmel stehen
16. Hans und Liesel
17. Vom hoh'n Olymp
18. Wer hat dich du schöner Wald
19. Wenn's Mailüfterl' weht
20. Im Wald und auf der Heide
21. Ein freies Leben führen wir
22. Wiegenlied
23. Lied v. Beethoven
24. In einem kühlen Grunde
25. Noch sind die Tage der Rosen
26. Der Wanderer
27. An Alexis send' ich dich
28. Santa Lucia
29. Die Uhr
30. Letzte Rose
31. Nachtigall, o Nachtigall
32. Nach Sevilla
33. Sie sollen ihn nicht haben
34. Der Zigeunerknabe im Norden
35. Ça ira
36. Polnisches Lied
37. Oesterreichisches Nationallied
38. Minnelied
39. Schwäbisches Volkslied
40. Du siehst mich an
41. Die Fahnenwacht
42. Am Meer
43. Leise flehen meine Lieder
44. Studentenlieder
45. Tränen der Rose
46. Der Odem Gottes weht
47. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn
48. Guten Morgen schöne Müllerin
49. Du trauter Stern
50. Spinn, spinn
51. Abendempfindung
52. Ich schnitt es gern in alle Rinden ein
53. Minnelied
54. Es fiel ein Reif

Heft 2.

1. Lorelei-Rhein-Klänge, Walzer . . Joh. Strauß
2. Hochzeitsmarsch aus „Sommernachtstraum“ . . . . . Mendelssohn-Bartoldy
3. Böhmische Polka
4. Donauwellen, Walzer . . . . . Ivanovici
5. Radetzky-Marsch . . . . . Joh. Strauß
6. Trauer-Marsch . . . . . Chopin
7. Schönbrunner Walzer . . . . . Lanner
8. Türkischer Marsch . . . . . Mozart
9. Pesther Walzer . . . . . Lanner
10. Marsch aus „Judas Maccabäus“ . . . Händel
11. Dorfschwalben aus Oesterreich, Walzer Joh. Strauß
12. Polka . . . . . Labitzky
13. Hoffnungsstrahlen, Walzer . . . . . Laun
14. La Paloma, Walzer . . . . . Yradier
15. Hohenfriedberger Marsch
16. Frauenherz, Mazurka . . . . . Joh. Strauß
17. Donaulieder, Walzer . . . . . Joh. Strauß
18. Mädel kämm' Dich, putz Dich, Rheinländer
19. Türkischer Marsch . . . . . Beethoven
20. Marien-Walzer . . . . . Lanner
21. Quadrille (Contretanz) . . . . . H. Zehr
22. Torgauer Marsch
23. Die Werber, Walzer . . . . . Lanner
24. Annen-Polka . . . . . Joh. Strauß
25. Marsch . . . . . C. M. v. Weber
26. Rheinländer
27. Philomelen-Walzer . . . . . Strauß
28. Abendsterne, Walzer . . . . . Lanner
29. Sorgenbrecher-Walzer . . . . . Strauß
30. Zigeuner-Marsch aus „Preciosa“ C. M. v. Weber
31. Venetianer-Galopp . . . . . Strauß

Neue Reform-Schule

für die (8 saitige)
Neapolitanische oder Römische

MANDOLINE

zum Selbstunterricht
wie zur Hand des Lehrers

von

R. & E. Vorpahl.

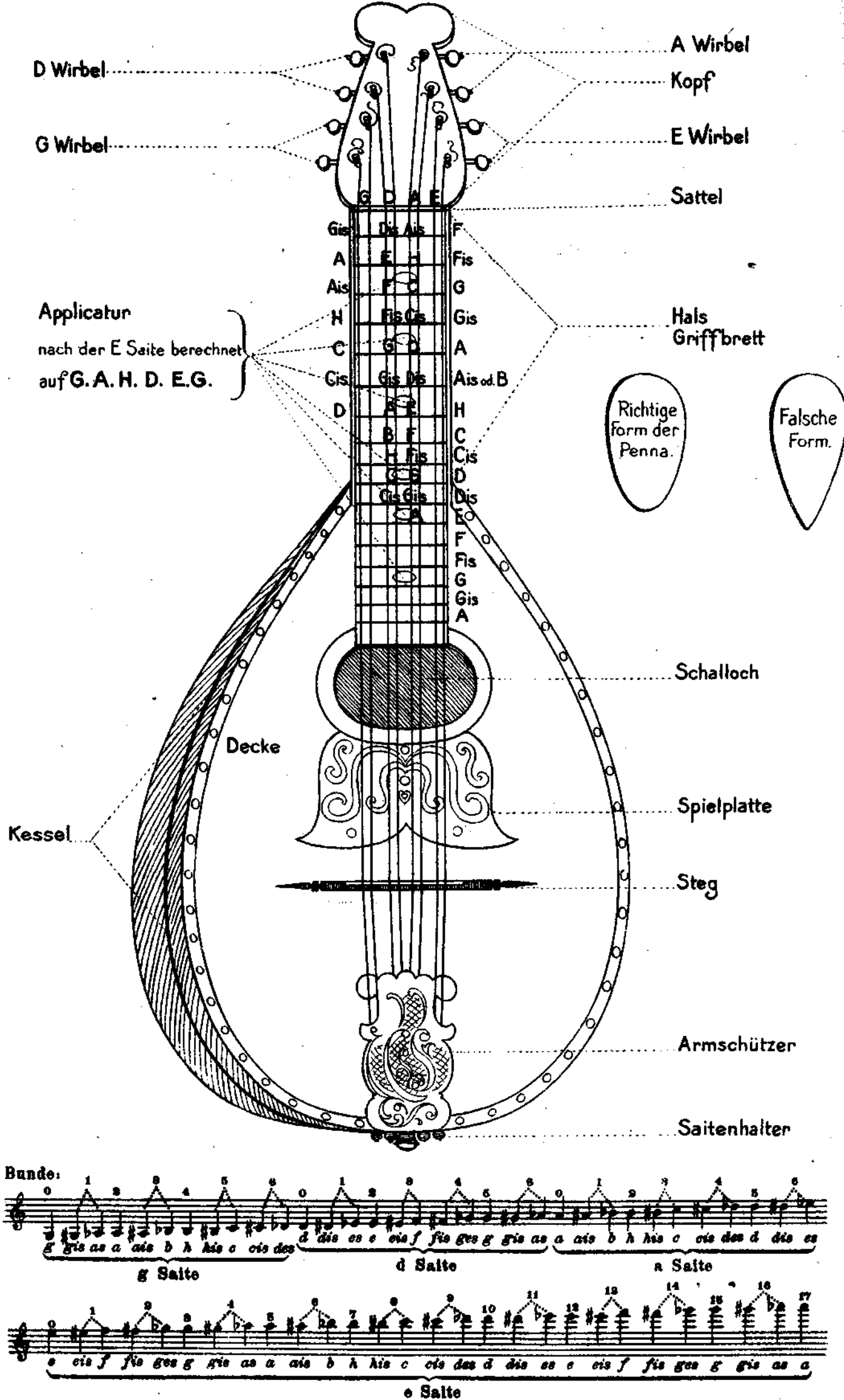
Lehrer des Mandolinen- u. Gitarre-Spiels.

Johannes Naumann
Lehrer für
Zither, Mandoline, Lautenspiel
Musikalienhandlung
Chemnitz
Bernsdorferstr. 29, Ecke Lutherstr.

Eigentum des Verlegers für alle Länder.
Alle Rechte vorbehalten.

Verlag von A. KÖSTER BERLIN W. 35.

Berliner Musikalien Druckerei G m b H.


D Wirbel
G Wirbel
A Wirbel
Kopf
E Wirbel
Sattel
G D A E
Gis Dis Ais F
A E H Fis
Ais F C G
H Fis Cis Gis
C G D A
Cis Gis Dis Ais od. B
D A E H
B F C
H Fis Cis
C G D
Cis Gis Dis
A E
F
Fis
G
Gis
A
Applicatur
nach der E Saite berechnet
auf G. A. H. D. E. G.
Hals
Griffbrett
Richtige Form der Penna.
Falsche Form.
Schalloch
Decke
Spielplatte
Kessel
Steg
Armschützer
Saitenhalter
Bunde:
g gis as a ais b h his c cis des
g Saite
d dis es e eis f fis ges g gis as
d Saite
a ais b h his c cis des d dis es
a Saite
e eis f fis ges g gis as a ais b h his c cis des d dis es e eis f fis ges g gis as a
e Saite

Vorwort.

Das vorliegende Werkchen ist die Frucht reicher Erfahrungen in meiner vieljährigen Tätigkeit als Lehrer der Mandoline.

In erster Linie soll es dem Lernenden eine kurze uud wirklich praktische Anleitung geben, das Instrument in verhältnismäfsig kurzer Zeit richtig spielen und später beherrschen zu lernen, dann aber bietet es auch dem Lehrer geeignetes Material, mit dem er immer Erfolge erzielen wird.

Die Mandoline wird ja im allgemeinen von dem Standpunkt der höheren Musik als ein nicht vollkommenes Instrument angesehen, den Grund zu dieser Ansicht kann man hauptsächlich wohl darin suchen, dass der grösste Teil der Mandolinenspieler nicht weiss, wie er das Instrument zu behandeln hat. Daraus ist ihm aber wohl kaum ein Vorwurf zu machen, denn direkte Lehrer dieses Instrumentes giebt es nicht überall, und aus den bisher erschienenen Schulen ist die eigentliche Behandlungsweise des Instrumentes nicht zu ersehen.

Es kommt sehr wohl auf eine richtige Lage der rechten Hand an, auf die richtige Anwendung von Tremolo und Staccato, um der Mandoline einen wirklichen Ton zu entlocken: denn meistens hört man nur ein dünnes Zirp, Zirp, und das berechtigt allerdings den Musiker, die Behauptung aufzustellen, die Mandoline sei kein Instrument.

Die Mandoline kann, richtig behandelt, ebenso ihren Standpunkt als musikalisches Instrument behaupten, wie die Geige, das Cello etc. Allerdings muss jedes Instrument im Rahmen seiner Leistungsfähigkeit bleiben, man darf auf der Mandoline nicht ein Beethoven-Konzert oder die Tannhäuser-Ouverture spielen wollen, ebensowenig wie man ein schwieriges Violin-Konzert auf dem Contrabaß spielen wird.

Es ist nun auch nicht unbeachtet zu lassen, dass das Mandolinen-Spiel ebenso eine gewisse Zeit des Studiums erfordert, wie jedes andere Instrument, denn nicht gleich jeder Geiger oder Zitherspieler kann sofort auch Mandoline spielen, weil sein Instrument ebenfalls Quintenstimmung hat. Die rechte Hand erfordert eine monatelange Übung, genau wie der Bogenstrich beim Geiger.

In vorliegendem Werke habe ich nun durch genaue Anweisungen und Erklärungen sowohl in Bezug auf die rechte Hand, als auch auf die Fingersätze bei jeder Übung genau angegeben, wie sich der Lernende zu verhalten hat. Ich will nicht mit Etüden langweilen, die wohl sehr nützlich sind, aber in den meisten Fällen doch nicht gespielt werden, sondern gebe von Anfang an gleich kleine Pièces, durch diese soll der Lernende sich Notenkenntnis und Takt aneignen. Das takt-

mäßige Spiel ist der wunde Punkt, an dem fast alle Dilettanten, die nicht durch einen gründlichen Musikunterricht geschult sind, kranken. Diesen Punkt berühre ich in vorliegendem Werke ganz besonders, indem ich durch eine genaue Angabe der Art des Zählens dem Lernenden sage, wie er sich einer Taktfigur, die ihm unklar ist, gegenüber zu verhalten hat. Es wird wohl mancher Musiker spöttisch darüber lächeln, aber ich habe es in den vielen Jahren meiner Unterrichtstätigkeit erfahren, wie wichtig es ist, wenn der Anfänger weiß, wie er zu zählen hat, um das rhythmische Gefühl, das den meisten Menschen von Natur gegeben ist, an den vorgeschriebenen Takt zu binden.

Möge meine Absicht, der Mandoline immer neue Freunde zu gewinnen, in weitestem Maße sich verwirklichen, dann werde ich für meine Mühe mich reich entschädigt finden!

Ich bin übrigens gern bereit, jedem über etwaige Unklarheiten brieflich oder mündlich Auskunft zu erteilen.

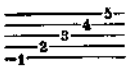
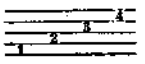
Berlin W, im Oktober 1902.

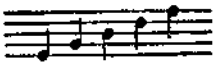
Reinhold Vorpahl.

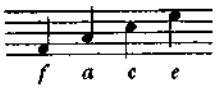
Erster Abschnitt.

Die Anfangsgründe der Musik.

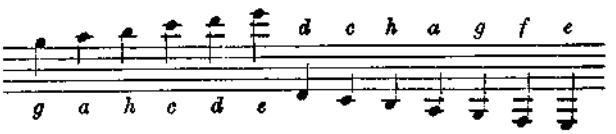
Wie in der Sprache die Buchstaben, so dienen in der Musik Zeichen oder Figuren, bekannt unter dem Namen Noten, zur Darstellung der Töne. Für jeden Ton ist ein besonderes Zeichen notwendig, um Wert, Höhe oder Tiefe desselben feststellen zu können. Fünf parallel laufende Linien, auf und zwischen welche die Noten gesetzt werden, bilden den Notenplan oder das Notensystem. Letzteres wird durch kleine Neben- oder Hilfslinien ergänzt für die Noten über und unter dem Notenplane.

a) Linien  *b)* Zwischenräume 

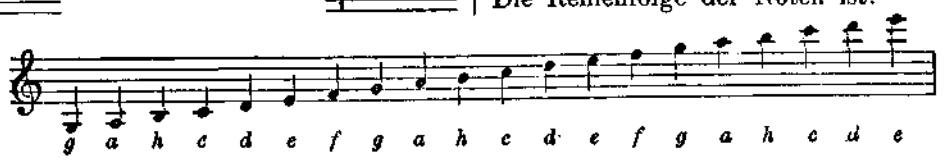
Die Noten auf den Linien heißen: 
e g h d f

Die Noten in den Zwischenräumen heißen: 
f a c e

Die Noten auf und zwischen den Hilfslinien heißen:

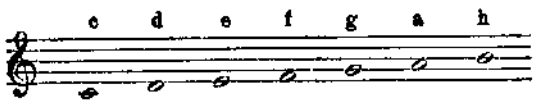


Die Reihenfolge der Noten ist:



Die Benennung der Noten hängt von dem Schlüssel ab, der sich stets am Anfang einer Notenzeile befindet. Solcher Schlüssel gibt es drei, und zwar 1. den Violin- oder G-Schlüssel , **2. den Baß- oder F-Schlüssel** , **3. den C-Schlüssel** . **Die Noten der Mandoline schreibt man nur im Violin-Schlüssel.**

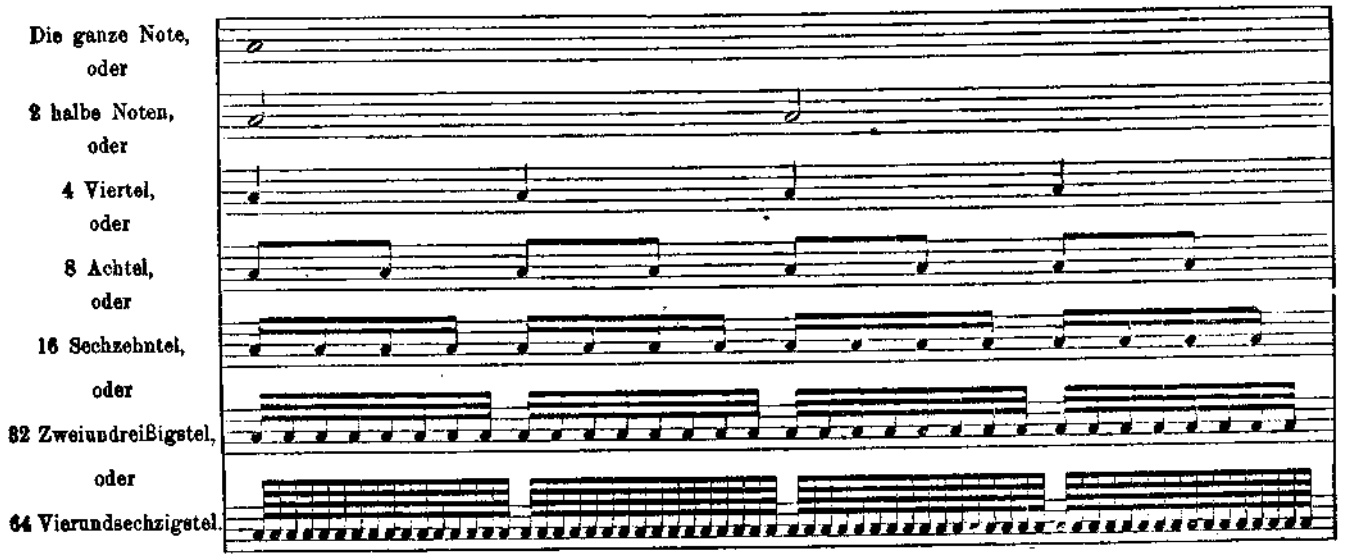
Es gibt sieben Töne, von welchen alle anderen abgeleitet werden; diese heißen also:



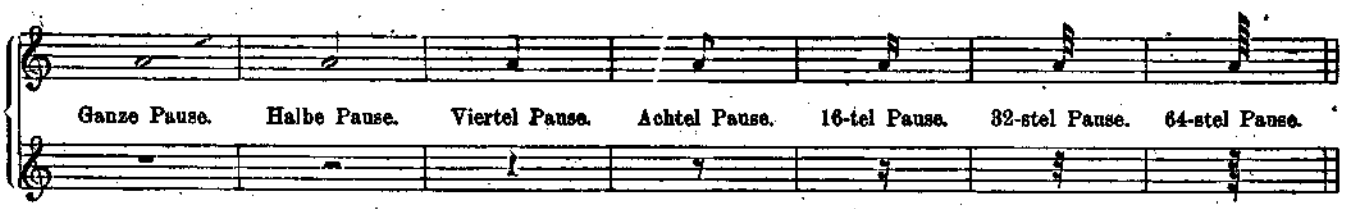
(In Frankreich, Italien, Rußland etc. bezeichnet man sie: do oder ut, ré, mi, fa, sol, la, si.) Als nächster Ton folgt wieder **und nun wiederholen sich die Bezeichnungen in derselben Reihenfolge — wie vorher — bis zu den höchsten Tönen.**

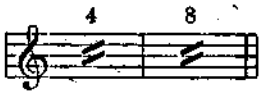
Den Umfang von acht Tönen — z. B. von **bis** **oder von** **bis** **— nennt man eine Oktave.**

Welche Gestalt die Noten erhalten, um deren Dauer oder Wert anzugeben, ist aus nachstehender Zusammenstellung leicht ersichtlich.

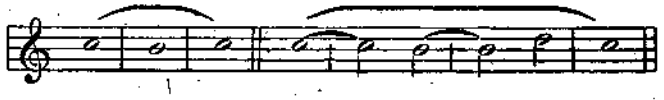


Die in einem Tonstück vorkommenden Pausen werden durch verschiedene Zeichen ausgedrückt, je nach der vorgeschriebenen Dauer der Pause; folglich hat eine ganze Pause den Wert der ganzen Note, die halbe Pause gilt so viel als eine halbe Note u. s. w. Beispiel:

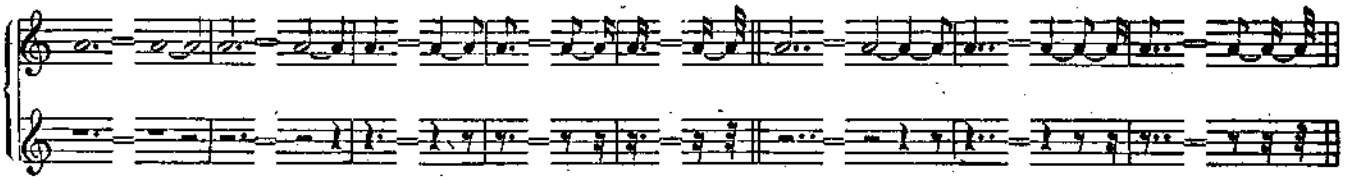


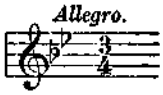
Bemerkt sei noch, daß bei einer Pause von der Dauer mehrerer Takte die Zahl der letzteren angegeben wird; z. B. 

Die Verbindung mehrerer Noten, von denen keine besonders abgestoßen werden soll, geschieht durch einen Bogen, den man von Kopf zu Kopf der zu verbindenden Töne setzt.

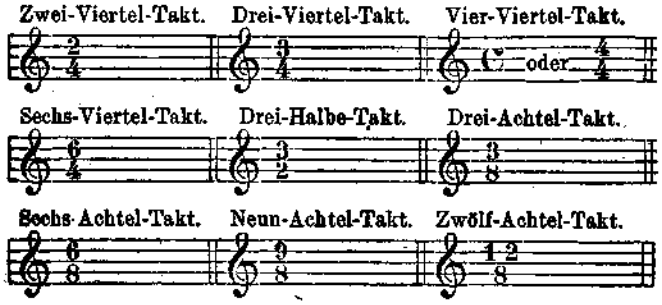


Ein Punkt hinter einer Note oder Pause erhöht den Wert derselben um die Hälfte. Fügt man dem ersten Punkt einen zweiten hinzu, so wird die Note oder Pause noch um die Hälfte vom Werte des ersten Punktes verlängert. (S. Beispiel.)

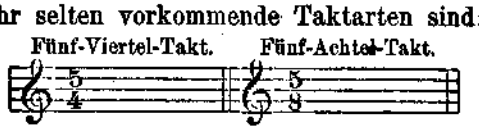


Außer dem Violinschlüssel ist jeder Komposition zu Anfang die Tonart, (siehe Tonleiter und Tonart); Taktart und das Tempo oder Zeitmaß vorgeschrieben; z. B. 

Folgende Taktarten sind die gebräuchlichsten:



Sehr selten vorkommende Taktarten sind:

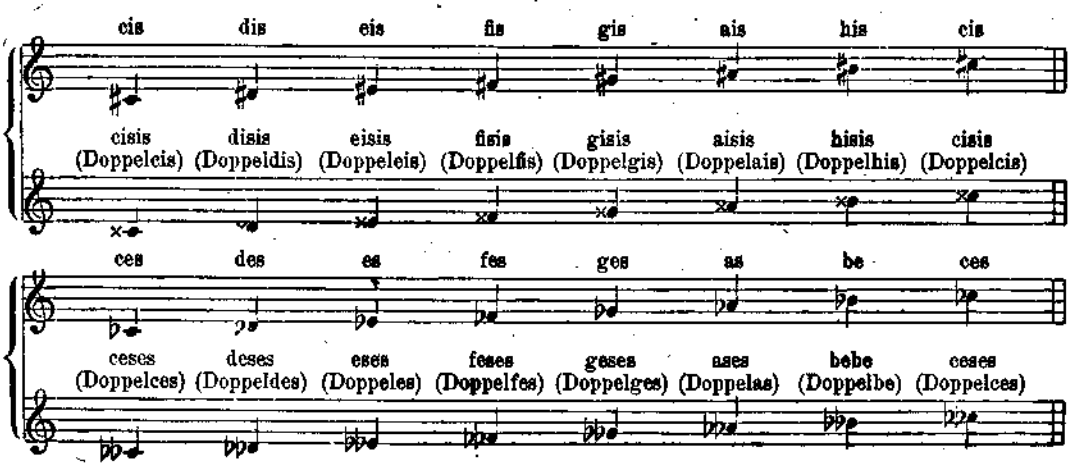


Während ein ♯ (Kreuz) vor einer Note dieselbe um einen halben Ton erhöht, erniedrigt das ♭ (Be) diese um einen halben Ton. Das × (Doppel-Kreuz) und ♭♭ (Doppel-Be) erhöht resp. erniedrigt eine Note um einen ganzen Ton.

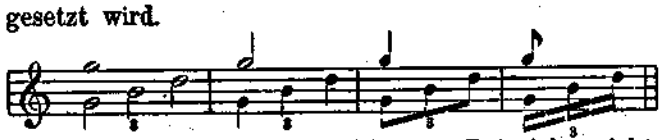
Ein Kreuz oder Be gilt für die Note, vor der es steht, bis zu Ende des Taktes, wenn nicht durch das ♮ (Quadrat) oder Auflösungszeichen die Gültigkeit des Kreuzes oder Be schon früher aufgehoben werden soll. Alle diese Zeichen, welche zur Erhöhung oder Erniedrigung der Noten dienen, sowie das Quadrat, führen den Namen: Versetzungszeichen.

Kreuze oder Bee am Anfange eines Musikstückes gelten — wenn nicht eine Änderung vorgeschrieben steht — für die ganze Dauer des Stückes.

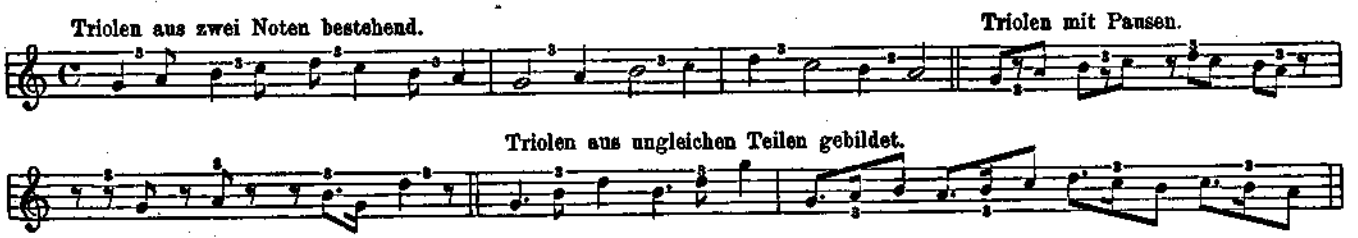
In dem folgenden Beispiele findet der Schüler über jeder Note den durch das Versetzungszeichen veränderten Namen derselben.



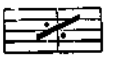
Jede Note — unabhängig von ihrem Werte — kann in drei gleiche Teile zerlegt werden: die ganze Note in drei halbe, die halbe in drei Viertel, die Viertelnote wieder in drei Achtel u. s. w. Trotzdem darf aber die Ausführung nicht mehr Zeit in Anspruch nehmen, als wenn die ganze Note aus zwei halben, oder die Halbe aus zwei Vierteln besteht. Diese Figur von drei Noten nennt man eine Triole und versieht sie mit einer 3, welche über oder unter die Triole gesetzt wird.

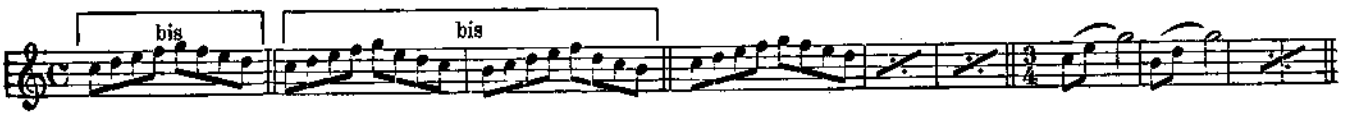


Wie der Schüler aus dem folgenden Beispiele ersieht, werden auch Triolen aus ungleichen Teilen oder solche, die zum Teil aus Pausen bestehen, gebildet. Beispiel:



Den Abstand zwischen zwei oder mehreren Tönen voneinander nennt man Intervall. Die kleinste Entfernung von einem Tone zum andern wird ein halber Ton genannt. Folgende Zeichen dienen dazu, die Wiederholung einzelner Takte oder größerer Abschnitte anzuzeigen; diese, sowie noch andere in der Musik gebräuchliche Zeichen und Kunstwörter, die hier wiedergegeben sind, muß jeder Schüler genau kennen.

Die Fermate oder der Halt 𝄐 ist ein Ruhepunkt, welcher bedeutet, daß die Note oder Pause, über oder unter der dieses Zeichen steht, länger ausgehalten werden soll, als es ihre vorgeschriebene Dauer erfordert. Ein Halt auf dem Taktstrich zeigt an, daß hier plötzlich eine Pause eintritt. Es bleibt dem guten Geschmack des Spielers überlassen, wie weit die Dauer einer Fermate auszudehnen ist. Das Wiederholungszeichen 𝄆 oder 𝄇 steht am Anfang und Ende des Teils, welcher wiederholt werden soll. Beginnt die Wiederholung mit Anfang des Stückes, so ist das erste Zeichen nicht notwendig. Die Wiederholung eines oder zweier Takte kann in der Schreibweise dadurch ausgedrückt werden, daß über die betreffenden Takte das Wort „bis“ gesetzt wird. Hierzu bedient man sich einer Klammer zur Orientierung, welche Takte zu wiederholen sind. Das Zeichen 𝄎 setzt man, wenn ein Takt einmal oder öfter repetiert wird, während die Wiederholung zweier Takte, die hintereinander folgen, durch das Zeichen  angegeben werden kann. Beispiele:



D. C. — die Abkürzung für *Da Capo* (von vorn) — deutet an, daß der Satz nochmals vom Anfang gespielt werden soll. *D. C. al* 𝄐 heißt: von vorn bis zum Zeichen 𝄐. Die Wiederholung von einer bestimmten Stelle an wird durch die Bezeichnung *Dal segno* — abgekürzt *D. S.* oder 𝄋 (vom Zeichen an) — kenntlich gemacht.

Die höchsten Noten schreibt man zuweilen eine Oktave tiefer und versieht sie mit dem Zeichen 8⁻⁻⁻⁻, welches anzeigt, daß diese Noten eine Oktave höher gespielt werden müssen, als sie geschrieben stehen, und zwar so weit, wie die Wellenlinie reicht.

Man unterscheidet zwei Tonarten: die Dur- (harte) und die Moll- (weiche) Tonart. Letztere tritt in zwei Arten auf, nämlich als melodische und harmonische Molltonleiter.

Auf jeden Ton des Tonsystems können Dur- und Molltonleiter gebildet werden, folglich so viele, als Töne in einer Oktave liegen. Die stufenweise Folge dieser Töne innerhalb einer Oktave bildet eine Tonleiter (Skala). Die Stufen einer Tonleiter heißen, vom Grundton aufwärts gezählt:

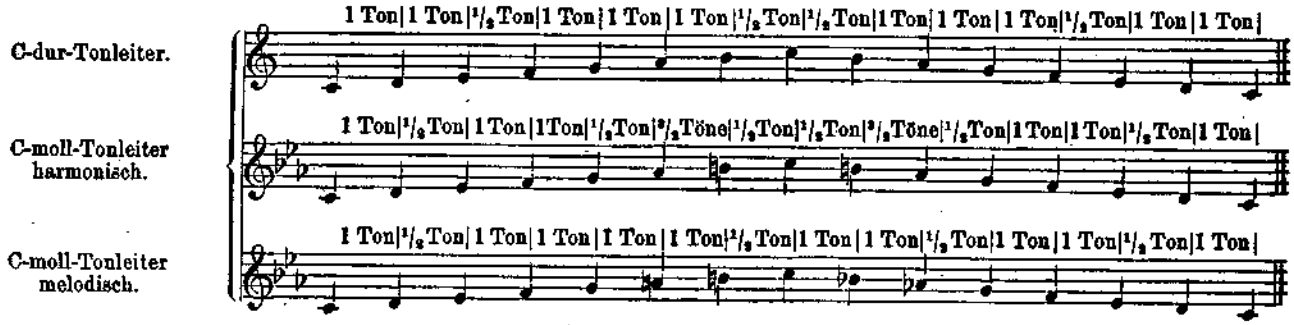
1. Stufe: Prime oder Tonika.
2. „ Sekunde.
3. „ Terz.
4. „ Quarte, Unterdominante.
5. „ Quinte, (Ober-) Dominante.
6. „ Sexte.
7. „ Septime, Leitton.
8. „ Oktave.

Die Dur-Tonleiter enthält fünf ganze und zwei halbe Töne; ebenso die melodische Moll-Tonleiter Diese hat die Halbtöne aufwärts von der zweiten zur dritten und siebenten zur achten, abwärts von der

sechsten zur fünften und dritten zur zweiten Stufe. Während die melodische Moll-Tonleiter im Aufsteigen von der Vorzeichnung abweicht und die sechste und siebente Stufe um je einen halben Ton erhöht werden muß, wird im Absteigen die Erhöhung dieser beiden Stufen wieder aufgehoben.

Bei der harmonischen Moll-Tonleiter befindet sich im Auf- und Absteigen zwischen der sechsten und siebenten resp. siebenten und sechsten Stufe eine Entfernung von drei halben Tönen; die Halbtöne dieser Tonleiter liegen aufwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten, abwärts zwischen der achten und siebenten, sechsten und fünften, sowie dritten und zweiten Stufe.

Sowohl die Dur-, als auch die harmonische Moll-Tonleiter ist im Auf- und Absteigen vollständig gleich. Aus jeder Dur-Tonleiter kann eine gleichnamige harmonische Moll-Tonleiter gebildet werden, wenn die dritte und sechste Stufe je um einen halben Ton erniedrigt wird; z. B.



Jede Dur- und Moll-Tonleiter hat ihre Benennung nach dem Grundton derselben. Die chromatische Tonleiter ist eine in halben Tönen auf- und absteigende Skala.

Alphabetisches Verzeichnis der gebräuchlichsten italienischen Vortragswörter,

welche vom Komponisten vorgeschrieben werden, um Zeitmaß, Stärkegrad und den allgemeinen Vortrag eines Musikstückes zu bestimmen.

Accelerando (*accel.*) beschleunigend.
Adagio langsam.
Adagio assai, di molto, pesante sehr langsam, gewichtig, schleppend.
Ad libitum (*ad lib.*) nach Belieben oder Willkür.
Affabile freundlich, gefällig, angenehm.
Affettuoso gefühlvoll.
Affrettando rasch vorwärts eilend.
Agitato unruhig, bewegt.
Alla Breve nach kurzer Art.
Allargando breiter werdend.
Allegretto etwas rasch.
Allegro (*All°*) rasch, lebhaft.
Allegro assai oder *di molto* sehr hurtig, rasch.
Allegro con fuoco lebhaft, mit Feuer.
Allegro furioso leidenschaftlich, stürmisch.
Allegro giusto angemessen schnelles Zeitmaß.
Allegro ma non troppo nicht zu rasch.
Allegro maestoso majestätisches Allegro.
Allegro moderato mäßig lebhaft.
Andante gehend, schrittmäßig.
Andantino ein wenig lebhafter als Andante.
Animato belebt frisch.
Appassionato leidenschaftlich.
Assai sehr.
A tempo im früheren Zeitmaß.
Attacca gleich weiter.
Brillante glänzend.
Brio, brioso Feuer, feurig.
Burlesco scherzend, possenhaft.
Calando (*cal.*) abnehmend.
Cantabile singend.
Capriccioso neckisch, launisch.
Coda Anhang, Schlußsatz.
Colla parte mit der Hauptstimme.
Commodo bequem, gemächlich.
Con mit.
Con bravura mit Mut.
Con espressione mit Ausdruck.
Con fuoco mit Feuer.
Con moto mit Bewegung.
Con spirito mit Geist.
Crescendo ——— (*cresc.*) immer stärker werdend.
Deciso bestimmt.
Declamando mit ausdrucksvollem Vortrag
Decrescendo ——— (*decresc.*) abnehmen.
Diminuendo (*dim.*) schwächer werdend.
Dolce, dolcissimo lieblich, sehr zart.
Dolento, doloroso klagend.
Energico bestimmt.
Espressivo ausdrucksvoll.
Finale Schlußstück.
Forte (*f*) stark.
Fortissimo (*ff*) sehr stark.
Forza, con tutta Forza Kraft, mit aller Kraft.
Furioso wütend, rasend.
Giocoso scherzhaft, tändelnd.
Grave schwer, ernst.
Grazioso anmutig, zierlich.
Lagrimoso, lamentabile wehklagend, traurig.
Larghetto etwas bewegter als Largo.
Largo breit, gedehnt.
Largo ma non troppo nicht zu langsam.
Legato gebunden.
Leggiero (*legg.*) leicht ungezwungen.
Lento langsam.
L'istesso tempo dasselbe Zeitmaß.
Maestoso majestätisch, erhaben.
Maggiore (franz. *majeur*) Dur (harte Tonart).
Marcato (*marc.*) > hervorgehoben.
Marciale marschmäßig.
Même mouvement (franz.) dasselbe Zeitmaß.
Meno weniger.
Mezza voce mit halber Stimme.
Minore (franz. *mineur*) Moll (weiche Tonart).
Moderato gemäßigt.
Molto, di molto sehr viel.
Morendo sterbend.
Mosso, più mosso bewegt, bewegter.
Ossia oder.

Patetico erhaben, feierlich.
Pesante schwerfällig.
Piacere Belieben.
Piano (*p*) schwach, leise.
Pianissimo (*pp*) noch schwächer als piano.
Più, più forte mehr, stärker.
Plus vite (franz.) viel schneller.
Poco à poco nach und nach.
Portamento getragen.
Presto, prestissimo schnell, im schnellsten Tempo.
Quasi Andante fast Andante.
Rallentando (*rall.*) zögernd, allmählich langsamer.
Recitativo (*Rec.*) die erzählende Art.
Religioso andächtig, feierlich.
Rinforzando (*rfz*) verstärkt.
Risoluto entschlossen, mit kräftigem Vortrag.
Ritardando, ritenuto (*rit., riten.*) zurückhaltend, zögernd.
Rubato im willkürlichen Tempo.
Scherzando, scherzoso tändelnd, scherzend.
Sempre immer.
Senza ohne.
Serioso ernsthaft.
Sforzato (*sfz*) verstärkt, hervorgehoben.
Simile auf ähnliche Weise wie bisher.
Smorzando (*smorz.*) verlöschend, hinsterbend.
Solo allein.
Sonore klangreich, schallend.
Sostenuto (*sosten.*) ausgehalten.
Staccato (*stacc.*) abgestoßen.
Stringendo (*string.*) *stretto* eilend, schneller.
Subito plötzlich.
Tempo, Tempo primo Zeitmaß, erstes Zeitmaß.
Tenuto (*ten.*) ausgehalten, getragen.
Tranquillo ruhig, gelassen.
Troppo zu viel, zu sehr.
Tutti alle.
Veloce, velocissimo geschwind, sehr geschwind.
Vivace, vivacissimo lebhaft, sehr lebhaft.
Vivo lebhaft, lebendig.
Volti subito (*V. S.*) schnell umwenden.

Von weiteren theoretischen Erklärungen sehe ich jetzt ab, und bringe die nötigen Erläuterungen jedesmal dort, wo der Anfänger sich über irgend etwas im Unklaren sein könnte. Ich habe es in den meisten Fällen bemerkt, dass Anfänger die theoretischen Erklärungen absolut nicht angesehen haben, obwohl dies sehr wichtig ist, und empfehle ich jedem einzelnen, der nicht musikalisch vorgebildet ist, sich dieses Kapitel mehrmals durchzulesen, hauptsächlich dann, wenn er bereits einige Wochen spielt. Grade dem Anfänger, der auf sich selbst angewiesen ist, werden sich nach Verlauf einiger Wochen verschiedene Fragen aufdrängen, deren Beantwortung er in den meisten Fällen durch das Studium der theoretischen Erklärungen findet.

Zweiter Abschnitt.

Die Mandoline.

Die Mandoline ist mit 8 Saiten bespannt, von denen je 2 unisono, d. h. gleichklingend, gestimmt werden und zwar G D A E. Das G ist die tiefste, das E die höchste Saite. A- und E-Saiten sind freie Stahlsaiten, G und D übersponnen. Der Körper der Mandoline besteht aus dem Kessel oder der Muschel, der Decke mit dem Schalloch und der Spielplatte, auf der Decke liegend der Steg, über den die Saiten hinweglaufen. An dem Körper der Mandoline sitzt der Hals mit darauf liegendem Griffbrett. Die in das Griffbrett eingefügten Metallstäbchen nennt man Bunde. An dem Kopf des Instrumentes ist die Mechanik angebracht, durch welche das Stimmen bewerkstelligt wird. Auf dem Griffbrett befinden sich bei den meisten Mandolinen kleine Abzeichen aus Perlmutter, man nennt diese die Applikatur. Die Applikatur ist sehr wichtig, und wo sich eine solche nicht befindet, ergänze man sie durch kleine Papierstückchen, die man mit Gummi arabicum aufkleben kann, und zwar auf den 3., 5., 7., 10. und 12. Zwischenraum, vom Kopf an gerechnet. Man richte sich hierbei nach der erläuternden Zeichnung der Mandoline.

Gespielt wird die Mandoline mit einem Plättchen aus Schildpatt, genannt Penna oder Plektron. Man kann nur Schildpatt hierzu verwenden, nicht, wie oft geschrieben wird, Kirschbaumrinde, Horn oder Elfenbein. Kirschbaumrinde ist für die Mailänder, d. h. darmsaitige Mandoline, und Horn oder Elfenbein ist gar nicht zu verwenden. Dieses Schildpattplättchen darf nicht, wie leider die Unsitte herrscht, weich und biegsam, etwa wie ein Postkartenkarton, sondern es muß vollständig fest sein, so daß es sich nur ganz wenig biegen läßt. Die weichen Platten sind zu verwerfen, denn der damit erzeugte Ton wird immer unangenehm und klimpernd sein.

Die Beschaffenheit der Platte ist eine große Hauptsache für den Anfänger, denn die Platte ist dem Mandolinisten das, was dem Geiger der Bogen, dem Bläser das Mundstück ist.

Das Plättchen sei 2—2½ cm lang, man richte sich nach der Form, die ich vorgezeichnet habe; zu kleine, wie auch jede andere Form, als da sind dreieckig, dreiteilig u. s. w., sind nicht zu gebrauchen. Ferner mache ich noch darauf aufmerksam, daß kein Plektron, das man kauft, fertig zum Gebrauch ist, der Spieler muß sich dasselbe immer erst zurichten, und verfahre dabei folgendermaßen: Man nehme ein Stückchen feines Schmirgel- oder Glaspapier, noch besser -Leinen, und reibe darauf die Spitze des Plektrons ab, bis dieselbe vollständig oval ist, wie ich vorgezeichnet habe, dann reibe man den abgeschliffenen Teil des Plättchens auf einem Stück harten Leders oder glatten Holzes so lange, bis derselbe blank und ohne jeden sichtbaren Riß oder irgend welche Unebenheit ist. Jedes auch nur kleinste Rißchen giebt einen kratzenden Ton. Man achte also auf die Beschaffenheit der Platten ganz besonders, eine spitze oder weiche Platte wird nur ein Unkundiger verwerten.

Die Haltung des Spielers.

Die Mandoline darf zuerst nur in sitzender Stellung gespielt werden, und zwar lege man den rechten Fuß über den linken, nicht umgekehrt, wie es oft gern gemacht wird, denn das Instrument bekommt dadurch eine falsche Lage. Wenn dem Spieler der Fuß einschläft, oder die Stellung ihm unbequem ist, dann setze man den rechten Fuß auf eine Fußbank oder dergleichen, dies ist namentlich Damen zu empfehlen.

Man nehme die Mandoline so in den Schoß, das dieselbe von dem rechten Oberschenkel, Leib und rechten Unterarm so fest gehalten werden kann, daß die linke Hand das Instrument nicht zu halten braucht. Die rechte Hand halte man halb geschlossen, ungefähr in der Weise, als ob man schreiben wolle, und fasse dabei die Penna zwischen Daumen und Zeigefinger so, daß ein drittel derselben, d. h. die Spitze, frei ist. Der Daumen darf nicht gekrümmt werden, sondern muß vollständig grade liegen, gleichfalls darf der die Penna mit haltende Zeigefinger dieselbe nicht mit der inneren Fleischseite halten, sondern mit der linken Seite des ersten Gliedes, so daß also gewissermaßen die linke Seite des Fingernagels die Penna hält. Es ist die Haltung der Penna eine äußerst wichtige und die größte Hauptsache für ein wohlklingendes Spiel, denn eine falsche Lage des Zeigefingers oder ein gekrümmter Daumen geben sofort der Penna eine verkehrte Lage, und der Ton wird, namentlich beim Tremolo, immer ein unangenehm kratzender sein.

Die genaue Haltung der Penna ist auch aus beigegebener Zeichnung zu ersehen.

Den rechten Unterarm lege man so auf die Mandoline, daß man mit der Penna die Saiten über der Schallochöffnung anschlagen kann, und daß die Nagelfläche des kleinen Fingers auf der Spielplatte (auf der Decke) ruhen kann. Die Hand muß bei der Auf- und Abwärtsbewegung durch den kleinen Finger gestützt sein, dieser laufe bei den Bewegungen, die die Hand macht, mit, und darf er die Platte nicht verlassen. Dabei darf das Handgelenk nicht auf der Decke aufliegen, sondern muß so eingebogen sein, daß man bequem darunter hinwegsehen kann.

Wenn dies dem Anfänger schwer fällt, mache er sich ein kleines Papierkissen in der Größe einer schwedischen Zündholzschachtel und lege sich dasselbe unter das Handgelenk so auf die Mandoline, daß die Hand sich leicht hin- und herbewegen kann; man achte aber darauf, daß der gekrümmte kleine Finger auf der Spielplatte aufliegt, damit die Hand daran eine Stütze hat.

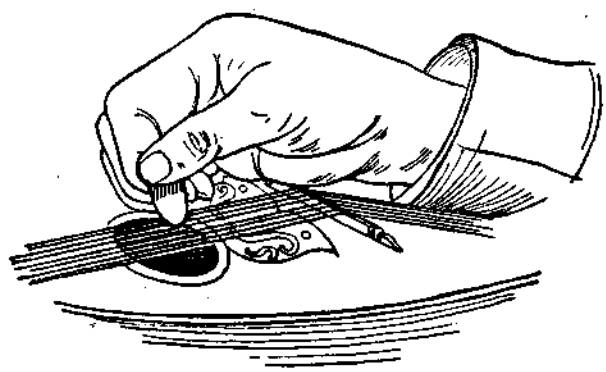
Ich erwähne dies nochmals, weil es die größte Hauptbedingung zum vollendeten Spiel ist. Eine lose in der Luft hängende Hand ist durchaus falsch, bei solcher wird der Ton niemals ein voller und abgerundeter sein. Die linke Hand fasse den Hals des Instrumentes unmittelbar am Sattel und zwar so, daß Hals und Handgelenk einen rechten Winkel bilden. Auch darf die Hand nicht den Hals festhalten, derselbe liege leicht zwischen Daumen und Zeigefinger auf, damit die Hand bequem auf- und abwärtsgleiten kann.

Diese Anweisungen über die Handhabung der Mandoline empfehle ich jedem Unkundigen genau durchzulesen, vor allen Dingen auch denjenigen, die durch falsche Anleitung oder schlechte Gewöhnung eine unrichtige Lage der rechten Hand haben.

Das Stimmen der Mandoline.

Man stimme die A-Saiten nach einer Stimmgabel, Stimmpfeife oder, wenn möglich, nach dem Klavier.

Zuerst stimme man die eine Saite genau ein und nach derselben die andern. Sodann drücke man mit einem Finger der linken Hand auf den 7. Bund der A-Saiten, man hat alsdann den Ton E und stimme hiernach die freien E-Saiten. Ebenso drücke man die D-Saiten auf dem 7. Bund, dieser Ton A muß mit dem Ton A der bereits gestimmten A-Saiten korrespondieren.

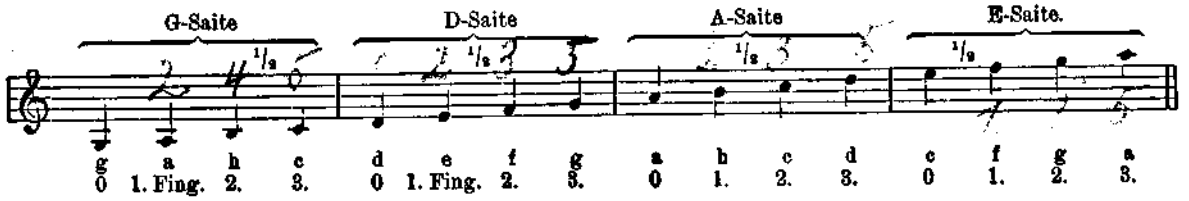


Handlage beim Spiel.

Man nehme zum Stimmen die Mandoline in der beschriebenen richtigen Spielhaltung in den Schoß und schlage mit der Penna eine Saite nach der anderen abwärts an (nicht aufwärts zupfen), während die linke Hand die Wirbel drehe. Es ist das Stimmen jedoch immer eine Sache des feinen Gehörs, und kann ich dem Anfänger, der noch nicht musikalisch gebildet ist, nur empfehlen, sich zuerst das Instrument von irgend einem Kundigen (Geiger u. s. w.) stimmen zu lassen.

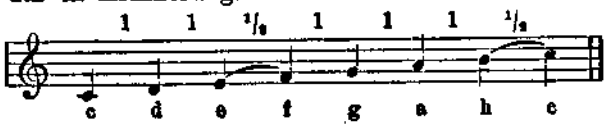
1. Lektion.

Wie bereits erwähnt, hat die Mandoline die Saiten G, D, A, E.



Man sieht also aus dem vorstehenden Schema, daß auf jeder Saite 4 Töne liegen; den ersten bringt die freie Saite, während die anderen 3 Töne durch das Auflegen der Finger erzeugt werden. Der fünfte Ton ist dann wieder der Ton der nächsten freien Saite, deshalb sagt man, die Mandoline ist in Quinten gestimmt. Man versteht unter 1. Finger den Zeigefinger, 2. den Mittel-, 3. den Ringfinger und 4. den kleinen Finger.

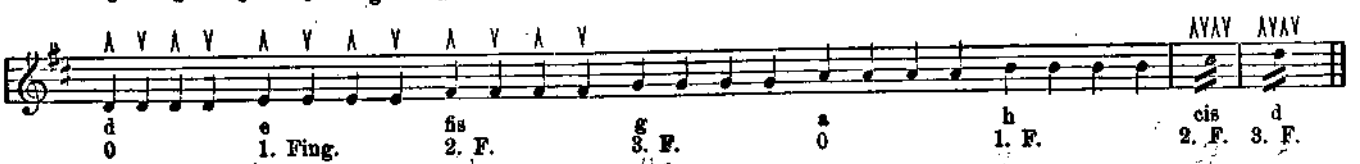
Ich bringe hier noch einmal die Stammtonleiter C-dur in Erinnerung.



Der Lernende präge also seinem Gedächtnis fest ein: von E—F und von H—C sind halbe Töne, alle anderen sind ganze Töne. Man hat demnach bei halben Tönen den gleich nebenbei liegenden Bund zu greifen, während bei ganzen Tönen ein Bund übersprungen werden muß.

Diese C-dur-Tonleiter soll aber noch nicht gespielt werden, ich habe dieselbe nur noch einmal zur Erläuterung des jetzt Folgenden gebracht.

Wir beginnen mit dem Spielen von Tonleitern, und fangen zuerst, der leichteren Faßlichkeit wegen, mit freien Saiten an, also mit der D-dur-Tonleiter:



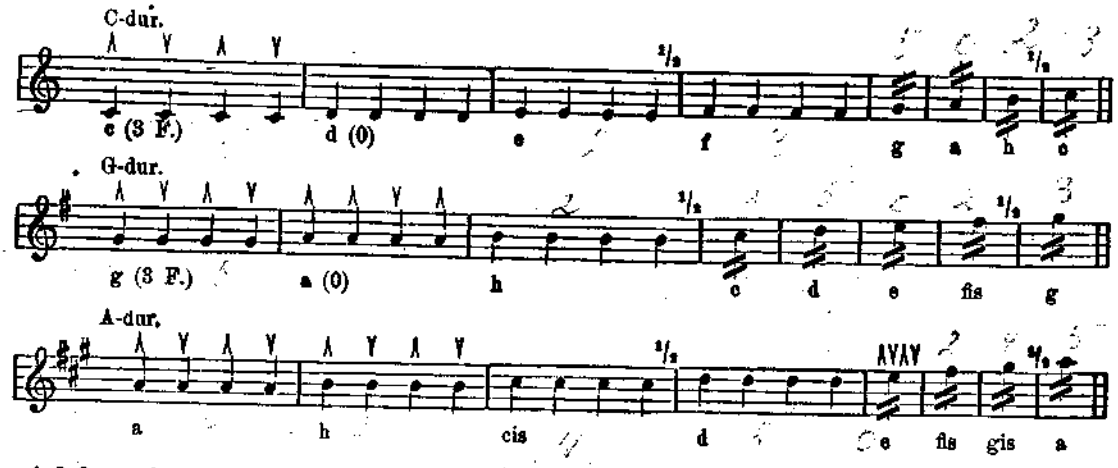
Der Lernende nehme die vorgeschriebene Stellung ein (rechten Fuß über den linken) und schlage mit der Penna die freie D-Saite an, zuerst von oben nach unten, d. h. abwärts ∧, und die zweite Note von unten nach oben, d. h. aufwärts ∨, ebenso die 3. und 4. Note D. Man übe die Anschläge mehrere Male, jedesmal viermal auf- und abwärts, achte aber darauf, dass der kleine Finger der rechten Hand nicht die Spielplatte verlasse. Die Hand ruhe beim Spiel auf dem gebogenen kleinen Finger. Ich erwähne dies als größte Hauptsache beim Lernen immer wieder. Nachdem man das D regelmäßig viermal auf- und abwärts geschlagen, setzt man den 1. Finger (Zeigefinger) auf den 2. Bund (von D—E ist ein ganzer Ton), 4maliger Anschlag. Die nächste Note heißt, durch das Kreuz erhöht, Fis. Von E—Fis ist ein ganzer Ton, folglich nehme ich den 4. Bund mit dem 2. Finger. Von Fis bis G ist nun ein halber Ton geworden, und setze man den 3. Finger auf den 5. Bund. Diese 4 Töne D E Fis G sind erst mehrere Male zu üben, vor- und rückwärts, jedesmal vier regelmäßige Anschläge auf- und abwärts. Sodann spiele man die Tonleiter aufwärts weiter. Nach dem G mit dem 3. Finger auf der D-Saite kommt die freie A-Saite, das H mit dem 1. Finger auf dem 2. Bund (von A—H ein ganzer Ton), das Cis mit dem 2. Finger auf dem 4. Bund (von H—Cis ein ganzer Ton), und den Schlußton dieser Tonleiter, das D mit dem 3. Finger auf dem 5. Bund (von Cis—D ein halber Ton).

Ich habe diese erste Tonleiter, die der Lernende spielt, genau erklärt. Weiß er dies alles bereits, dann umso besser; es wird aber sehr vielen mit diesen detaillirten Erklärungen gedient sein, denn es ist eine große Hauptsache, daß der Lernende über die ersten Elementarlehren der Musik vollständig im Klaren ist. Dies ist leider bei sehr vielen nicht der Fall.

Genau in dieser Weise spiele man die nachfolgenden Tonleitern, und beachte genau, wie die Note benannt ist, ob F oder Fis, ob C oder Cis; ich schreibe in den ersten Übungen immer noch die Namen der Noten bei.

Wohl hüte sich der Lernende, tremolieren zu wollen, oder es zu versuchen; in den ersten 2—3 Wochen darf nicht tremoliert werden, das Spielen der Tonleitern in der von mir vorgeschriebenen Weise und die jetzt folgenden Übungsstücke sind alles Vorstudien zum Tremolo.

Diese vier Tonleitern, C-, G-, D-, A-dur, spiele man viele Male genau in der angegebenen Weise, bis dieselben geläufig gehen, und gewöhne sich gleichzeitig, wenn erst einige Übung da ist, regelmäßig und laut zu zählen: 1, 2, 3, 4, damit der Anschlag ein taktmäßiger werde.



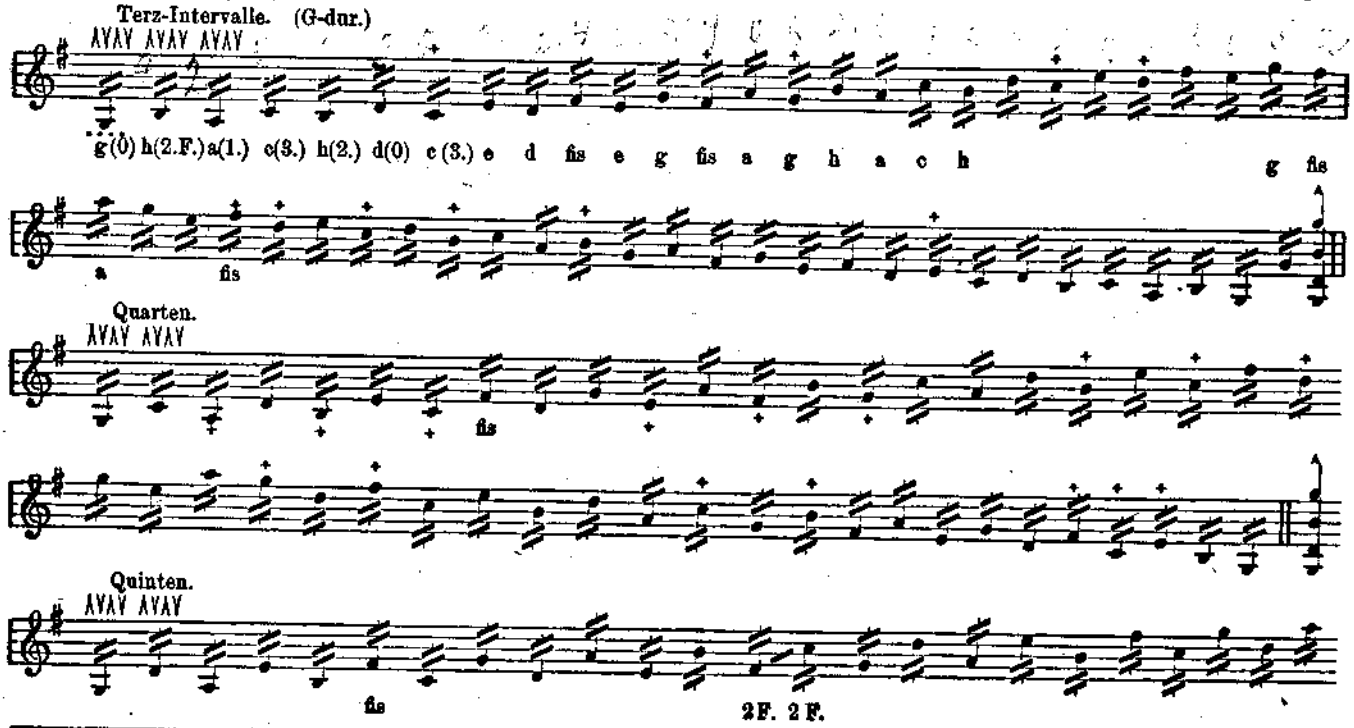
Man wird bemerken, daß ich die G-Saite zuerst möglichst wenig gebrauche; es hat dies den Grund, daß der Anfänger die rechte Hand beim Spiel auf derselben noch zu sehr aus der Lage, in welcher sie beim Anschlag der übrigen Saiten ruht, entfernen muß. Ebenso lasse ich in den ersten Lektionen den vierten (kleinen) Finger ganz fort. Der erzwungene Gebrauch des kleinen Fingers verrückt die Lage der linken Hand des Anfängers zu sehr. Ich bringe die Anwendung des vierten Fingers speziell.

Dies der Schluß der ersten Lektion. Der Lernende übe das darin Gebrachte, bis er es vollständig verstanden hat. Mancher Heißsporn mag meine Erklärungen vielleicht langweilig finden, und mancher bereits musikalisch Gebildete dies und jenes selbstverständlich, aber man versetze sich in die Lage eines vollständig musikalisch Unkundigen, diesem ist nichts selbstverständlich, jedes einzelne muß genau und deutlich erklärt werden.

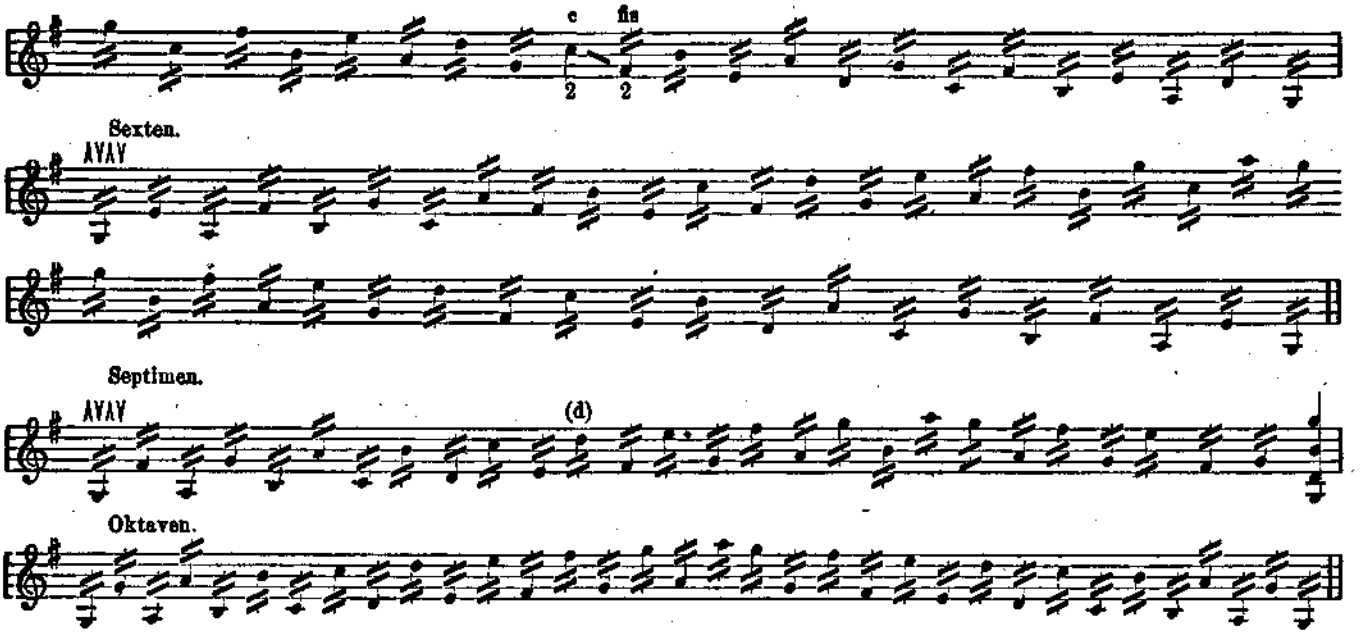
2. Lektion.

Intervall-Übungen.*)

Die Viertel-Note mit zwei Querstrichen durch den Hals bedeutet, daß dieselbe viermal anzuschlagen ist. Es ist dies eine Erleichterung in der Schreibweise. Man hebe die Finger nie unnötig zu früh hoch, sondern halte den einen Ton so lange fest, bis der andere Finger einen neuen Ton gegriffen hat. Ich bezeichne diese Sätze mit einem +. Bei allen hier folgenden Intervall-Übungen ist jede Note viermal auf- und abwärts zu schlagen.



*) S. 1. Abschnitt S. 7.



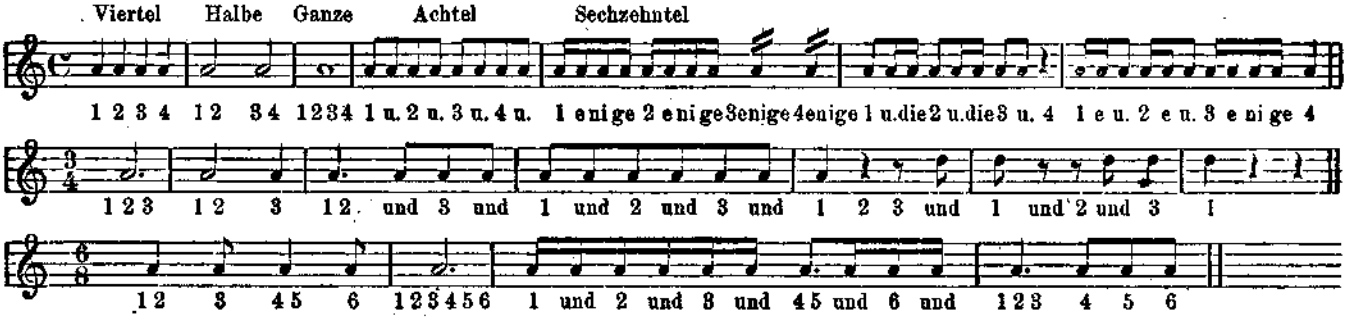
Diese Intervall-Übungen spiele der Lernende mehrere Tage, er wird dabei die Noten etwas kennen lernen und sich merken, wo dieselben auf dem Griffbrett liegen. Hauptsächlich wird das Handgelenk der rechten Hand durch das regelmäßige Auf- und Abwärtsschlagen an die für das spätere Tremolo notwendige Bewegung gewöhnt.

3. Lektion.

Taktmässiges Spiel.

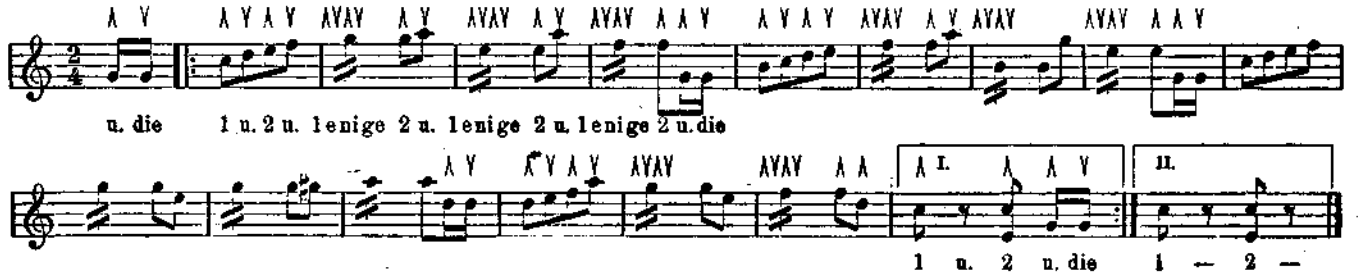
Über Takt siehe 1. Abschnitt, S. 6.

Man zähle zunächst in regelmäßigem Tempo, ohne dabei zu spielen:



Die Gewöhnung, bei Achteln, Sechzehnteln 1 und 2 und u. s. w. zu zählen, ist für den Anfänger sehr wichtig, denn es wird ihm viel leichter werden, eine ihm fremde Pièce vom Blatt zu spielen.

Man verstehe also: auf ein Viertel habe ich bei Achtel-Noten 2, resp. bei Sechzehnteln 4 Noten zu bringen, und indem ich taktmäßig zähle 1 — 2 — 3 — 4, 1 und 2 und 3 und 4 und 1 e-ni-ge, 2 e-ni-ge u. s. w., wird durch die schnellere Aussprache der einzelnen Silben bei den geteilten Noten schon der Rhythmus entstehen, der mir durch die vorgezeichnete Taktart vorgeschrieben ist. Beispiel in nachfolgendem Marschthema.



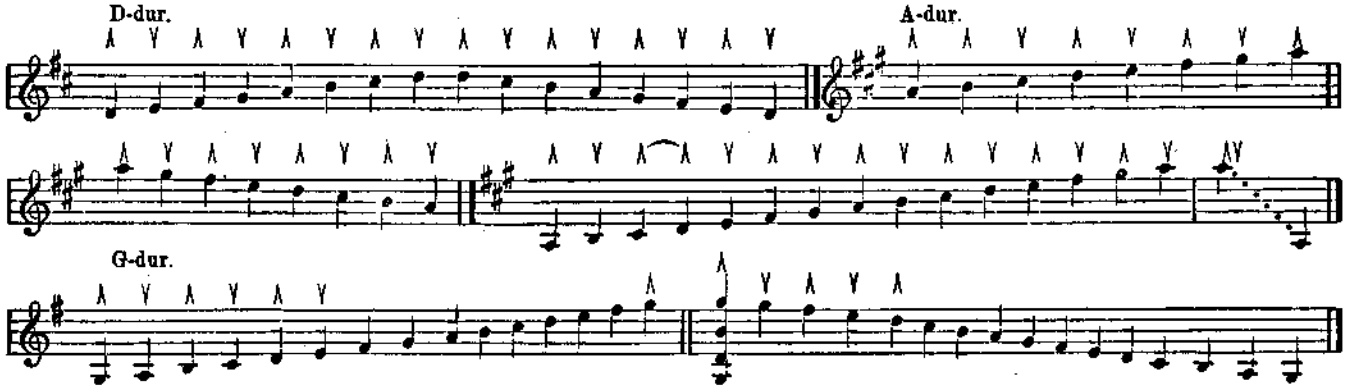
Die beiden Sechzehntel zu Anfang der Pièce sind der Auftakt; man zählt dieselben mit „und die". Diese beiden Sechzehntel kehren immer wieder, d. h. das Thema beginnt immer mit diesem Auftakt.

Nachdem der Schüler sich etliche Male diese Übung durchgezählt hat, wobei er mit der rechten Fußspitze im langsamen Marschtempo, 1, 2, 3, 4, ruhig nebenbei taktieren kann, spiele er diese Pièce langsam genau mit den vorgeschriebenen Auf- und Abwärtsschlägen, Wenn dies 5—10mal geschehen ist, wird der Lernende imstande sein, dieselbe im ruhigen Marschrhythmus taktgemäß zu spielen.

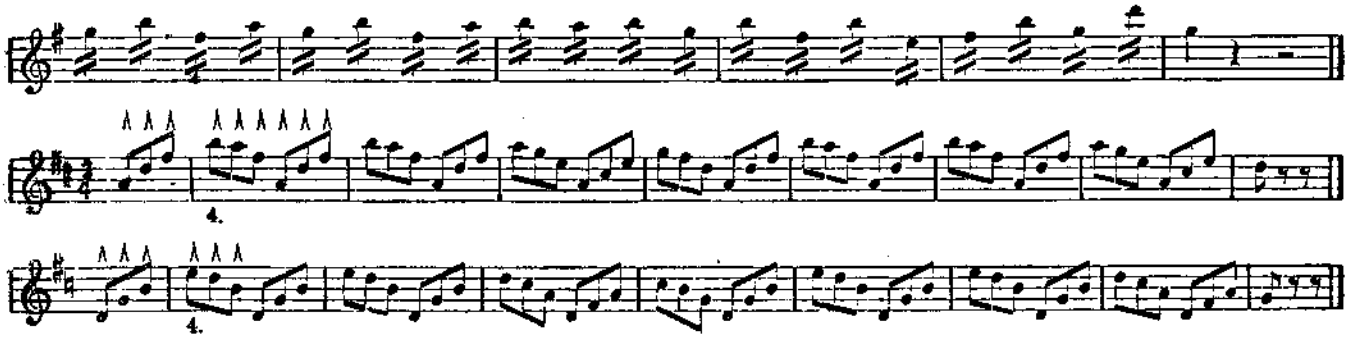
Bei dieser Gelegenheit mache ich darauf aufmerksam, daß jedes Spielen nach dem Gehör, namentlich der beliebten Volkslieder, vorläufig unterbleiben muß, denn diese erfordern Tremolo, und der Anfänger ist noch nicht so weit. Ich bringe an passender Stelle genügend Unterhaltungsstücke, Volkslieder u. s. w., wiederhole aber jetzt noch einmal: Es giebt für den Anfanger kein größeres Hindernis und keinen größeren Fehler, als wenn er zu früh tremoliert, oder, noch schlimmer, gleich zu Anfang tremolieren will.

4. Lektion.

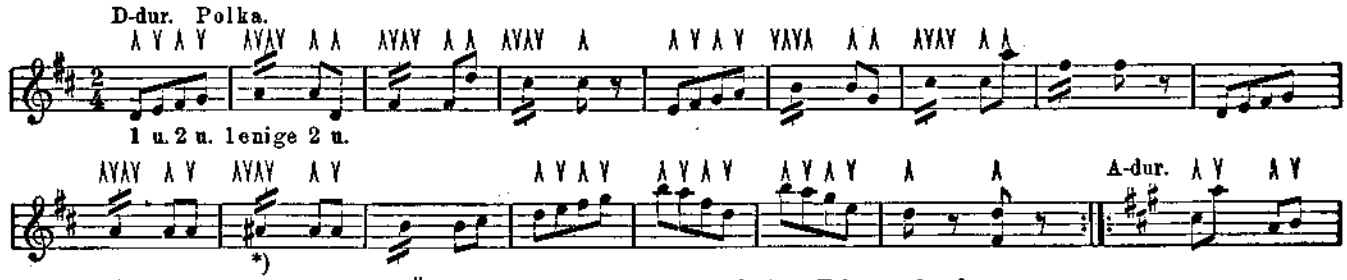
Die in Lektion 1 gespielten Tonleitern werden bis zur Geläufigkeit in nachfolgender Weise gespielt:



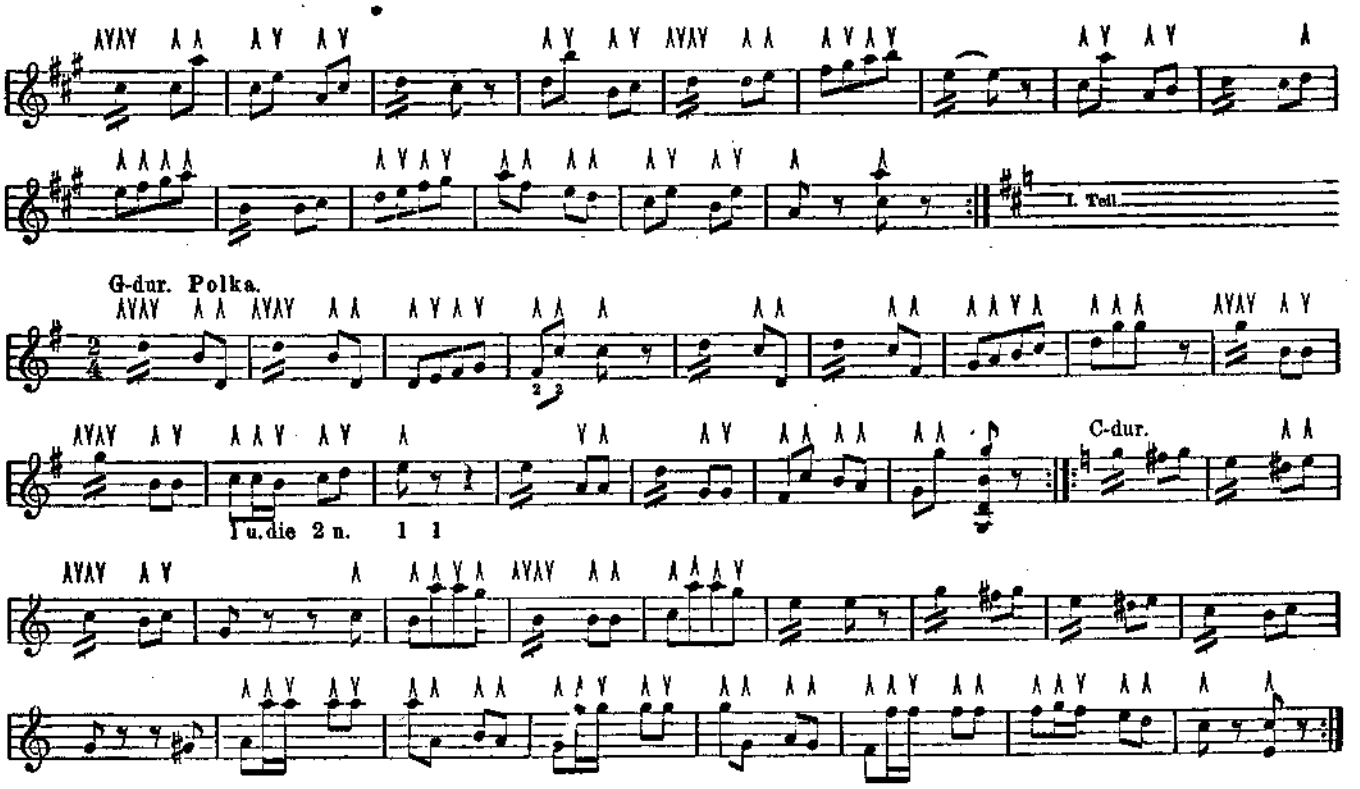
Man beachte genau die Vorschriften betreffs der Anschläge, und spiele zur Fingerübung diese Tonleitern sehr viel, hauptsächlich jedesmal dann, wenn man das Instrument zur Hand nimmt. Gleichzeitig werden wir in den jetzt folgenden Übungen den 4. (kleinen) Finger gebrauchen, dabei hat der Spieler genau darauf zu achten, daß sich beim Gebrauch dieses Fingers die Hand nicht verrücken darf, der Finger muß gerade auf den 7. Bund der E-Saite fallen und darf sich weder nach hinten umlegen, noch sich in die innere Hand einkrümmen, sondern bleibe möglichst spielbereit über dem h der E-Saite liegen.



Bei dem letzteren Satz ist das E auf dem 7. Bund der A-Saite zu nehmen, man spiele diese beiden Übungen vorläufig nur mit Abwärtsschlag, da der wechselnde Anschlag hier nicht regelmäßig aufgeht.



*) Eine Extra-Vorzeichnung ♯ oder ♭ ist immer nur während eines Taktes geltend.



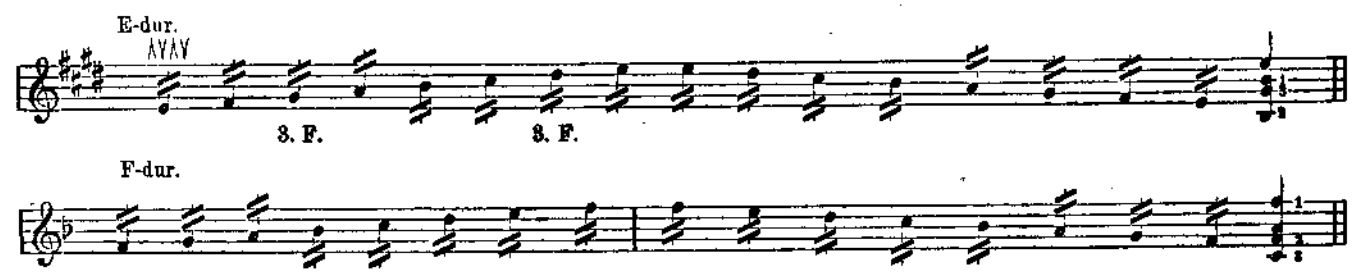
Man wird bei den vorgeschriebenen Anschlägen finden, daß dieselben nicht immer regelmäßig auf- und abwärts folgen, es giebt dafür kein bestimmtes Gesetz, die Praxis lehrt es von selbst.

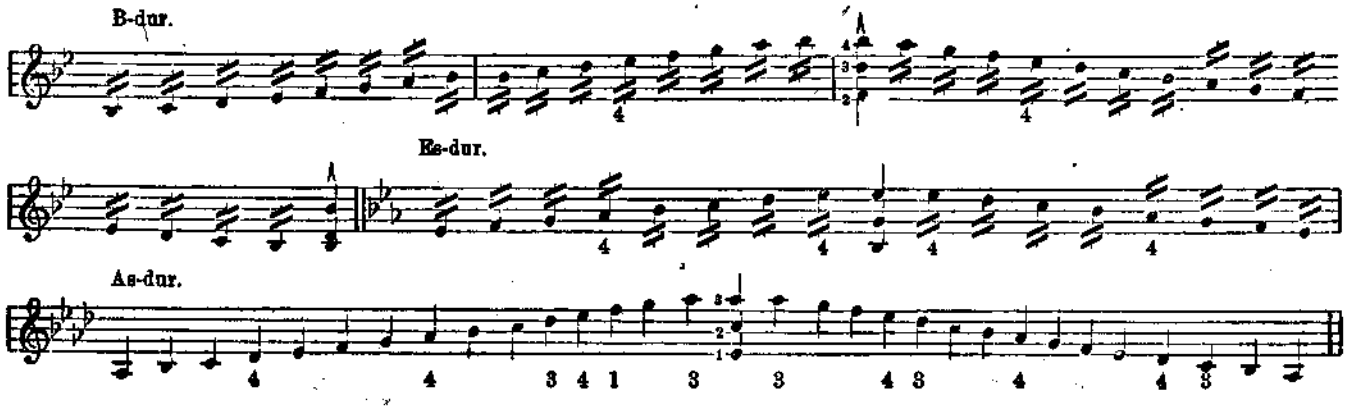
5. Lektion.

Wir nehmen nun zu den bereits gelernten Tonleitern C-dur, G-dur (mit 1 ♯), D-dur (mit 2 ♯) und A-dur (mit 3 ♯) noch E-dur (mit 4 ♯), Fis, Cis, Gis, Dis hinzu. Es giebt Kreuz- und Be-Tonarten bis mit 7 Vorzeichnungen, jedoch überschreiten diese die Grenze der Mandoline. Es sind zwar in den meisten bereits erschienenen Schulen sämtliche Tonarten, resp. auch Übungen in diesen Tonarten mit 5—7 Vorzeichnungen aufgeführt worden. Zwar sehr gewissenhaft aber — zwecklos, denn es fällt keinem Menschen ein, derartige Übungen oder Stücke auf der Mandoline zu spielen. Die Kreuz-Tonarten bis höchstens E-dur, und Be-Tonarten ebenfalls bis As-dur, genügen für die Leistungsfähigkeit der Mandoline vollständig. Ich lasse hinter dieser 4. Kreuztonart, E-dur, die vier Be-Tonarten folgen.

Wir haben in der ersten davon, in F-dur, 1 ♭, und zwar vor der Note h, diese wird dadurch einen halben Ton erniedrigt und wird ausnahmsweise B genannt, während man den anderen erniedrigten Noten die Silbe es anhängt, also E — Es, A — As und D — Des.

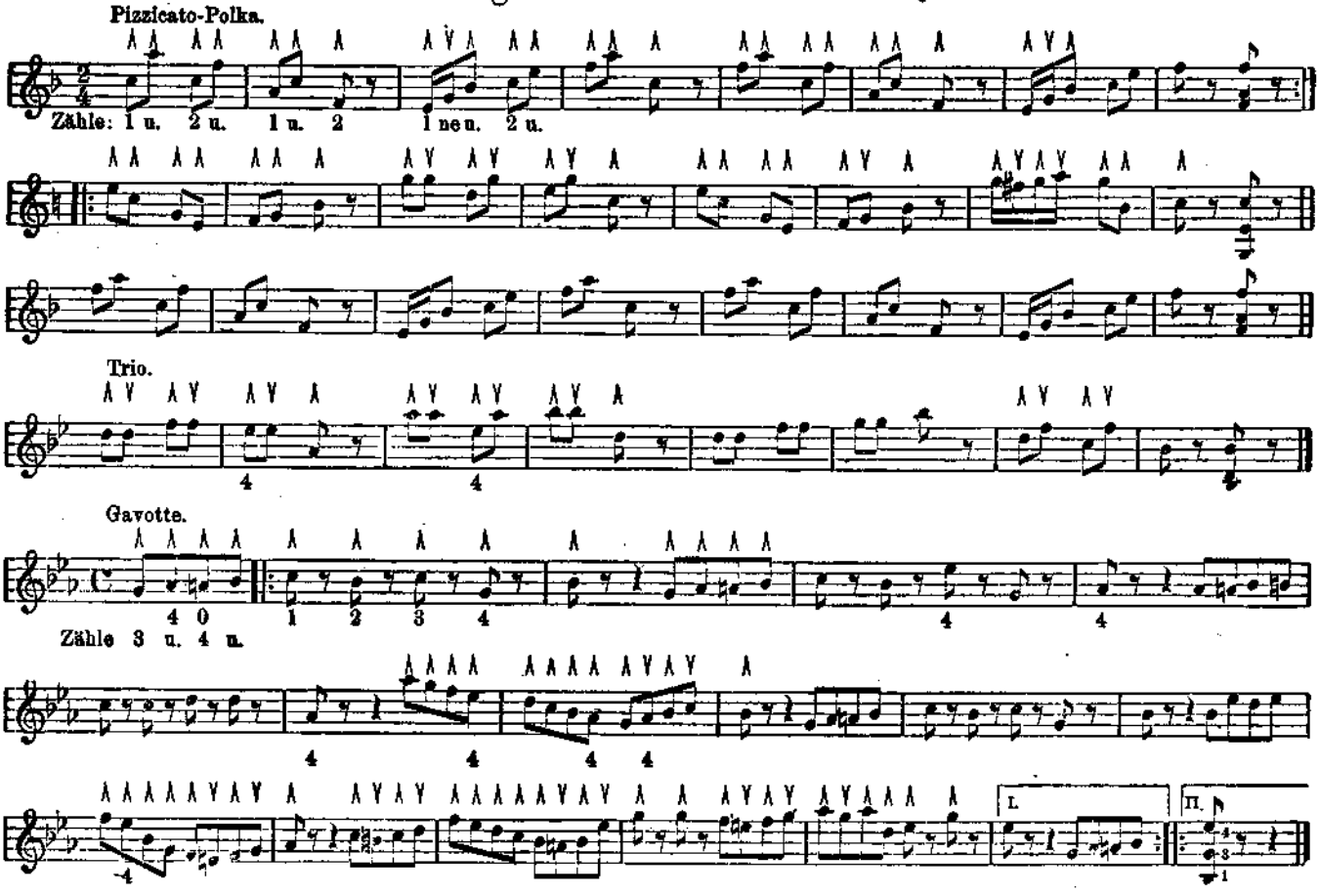
Man spiele diese Tonleitern mehrere Male durch, wie immer mit 4 Schlägen. Diese 4 Schläge können jetzt schon ziemlich schnell erfolgen, denn es ist dies, wie bereits gesagt, die beste Vorstudie zum Tremolo. Es ist nun auch sehr wichtig, genau auf den Fingersatz zu achten, denn es ist nicht gleichgiltig, ob ich z. B. Dis auf der A- oder Gis auf der D-Saite mit dem 3. oder 4. Finger nehme. Dis und Gis sind Erhöhungen von D und G, und müssen demnach auch mit dem 3. Finger gegriffen werden. Dieselben Töne finden wir in den Be-Tonarten als Es und As wieder, jedoch müssen diese hier mit dem 4. Finger genommen werden, da Es eine Erniedrigung von E und As eine ebensolche von A ist. Dies ist wohl zu beachten!





6. Lektion.

Übungen in den Be-Tonarten.



Der Spieler beachte genau den Fingersatz, und verstehe wohl, daß der Ton As (resp. Es und Be) durch das Vorsetzen eines Auflösungszeichens einen halben Ton höher wird.

Man wird meistens zum Schluß eines Teiles oder der Pièce drei oder vier Noten an einen Strich gebunden finden, es sind dies die Akkorde, die zu der Tonart gehören, in der der betreffende Teil oder Pièce geschrieben ist. Die Mandoline ist speziell für Akkorde sehr geeignet und bringe ich dieselben noch später.

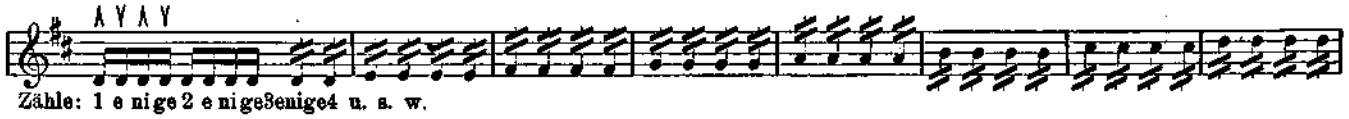
7. Lektion.

Das Tremolo.

Das Tremolo ist der ausgehaltene Ton, der Gegensatz zu dem bisher gelernten Schlag oder Staccato. Es ist das Tremolo nicht, wie oft falsch behauptet wird, die Hauptsache des Mandolinen-Spieles, nein, die Hauptbedingung des vollendeten Spieles ist die richtige Anwendung von Staccato und Tremolo zusammen. Das Tremolo ergiebt sich fast von selbst, nachdem man Piècen ohne jegliches Tremolieren, wie ich sie in

Lektion 2—6 gebracht habe, genügend gespielt hat. Es giebt beim Mandolinen-Spiel gar nichts Unangenehmeres, als ein fortwährendes Tremolieren, namentlich an falscher Stelle; man bezeichnet dies ganz treffend mit Mandolinen-Gewimmer.

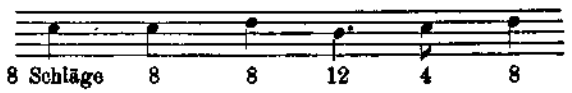
Der Lernende nehme eine beliebige Tonleiter, sagen wir z. B. D-dur, und spiele im $^4/_4$-Takt, d. h. jedes Viertel zu 4 Schlägen, also 16 Sechzehntel in jedem Takt, und zähle dabei in regelmäßigem Tempo die einzelnen Sechzehnel, genau wie zuerst gelernt.



Sodann versuche man dasselbe Tempo innezuhalten, und nur 1, 2, 3, 4 zu zählen, aber so, daß zwischen 1 und 2 u. s. w. genau die 4 Sechzehntel geschlagen werden, ohne dieselben mitzuzählen. Dies muß ganz geläufig gehen, dann fange man wieder von vorne an und gebe auf den Zeitraum 1—2 8 Schläge, diese kann man selbstverständlich nicht zählen, aber wenn man die Takt-Übungen mit der Art des Zählens, wie ich es vorgeschrieben habe, genau studiert hat, wird man es ziemlich sicher bringen können.

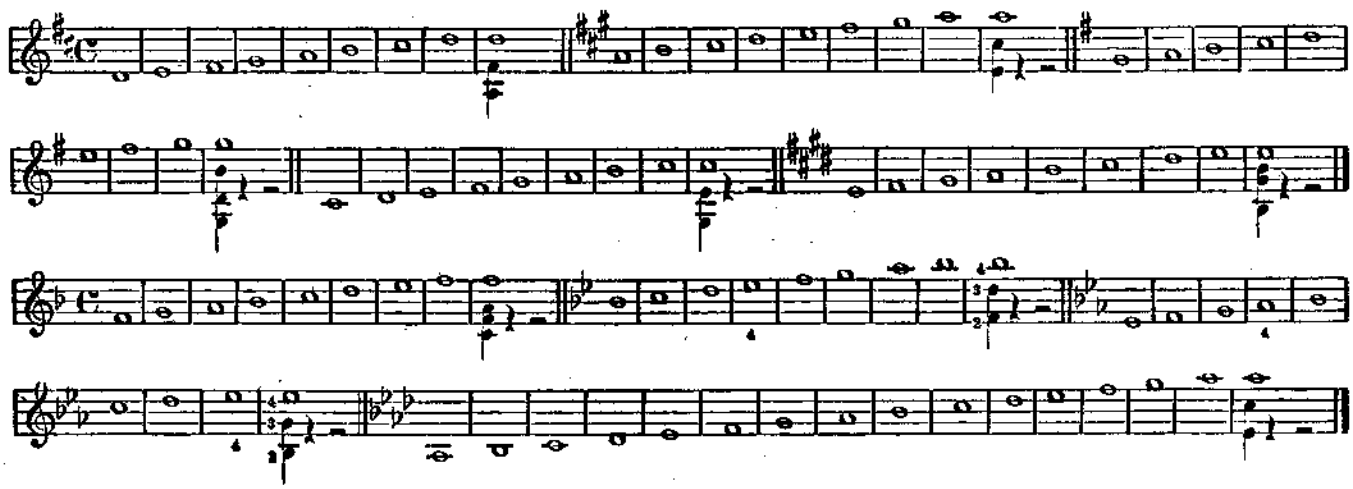
Dieses Tremolieren wird im Tempo Andante, Moderato u. s. w. anzuwenden sein, es lassen sich auch hier keine bestimmten Regeln aufstellen; wenn ich z. B. in einem Walzer noch die Viertel-Noten nur schlagen darf, werde ich in einem Liederthema selbst noch die Achtel tremolieren müssen. Es lehrt hierbei die Praxis mehr, wie die Theorie beschreiben kann.

Ich führe hier zur genauen Erläuterung das Lied „Heil dir im Siegerkranz“ an. Man nehme also das übliche Tempo an (nicht zu schnell):



Man spiele nun auf diese Weise alle gelernten Tonleitern durch und zähle langsam und taktmäßig 1, 2, 3, 4, beachte aber wohl, was ich zu verschiedenen Malen gesagt und immer wiederhole: „Der kleine Finger stütze die rechte Hand und laufe bei den Tremolo-Bewegungen auf der Spielplatte mit. Das Handgelenk sei genügend eingebogen, so, daß die Hand sich frei im Gelenk bewegen kann. Fällt dem Lernenden dies schwer, so lege er sich wieder das im Anfang beschriebene Papierkissen unter den Arm, gerade bei der Entwicklung des Tremolos ist dies besonders zu empfehlen.

Auch hüte sich der Lernende zuerst die G-Saite zu benutzen, sondern fange auch wieder zuerst mit D- und A-dur an. Wenn das Tremolo dort geht, wird es auf der G-Saite auch gelingen.



8. Lektion.

Ich bringe jetzt sämtliche Etüden und Pièces mit einer zweiten Stimme ad libitum. Diese zweite Stimme kann auch eventuell von einer Geige gespielt werden, wenn eine zweite Mandoline nicht vorhanden. Hauptsächlich ist die zweite Stimme für den Unterrichtenden oder bereits weiter Vorgeschrittenen. Das Duettspielen hat in erster Linie den Zweck, daß sich der Anfänger gewöhne, seine Stimme langsam und taktgemäß zu spielen, ohne sich durch die begleitende Stimme, die meist in anderen Taktfiguren nebenherläuft, beirren zu lassen.

Man gewöhne sich daran, jede neue Note mit einem leichten Anschlag anzusetzen, der aber sofort in das Tremolo übergeht. Dies ist besonders bei Viertel-Noten, die in den Anfangsduetten alle tremoliert werden, zu beachten.

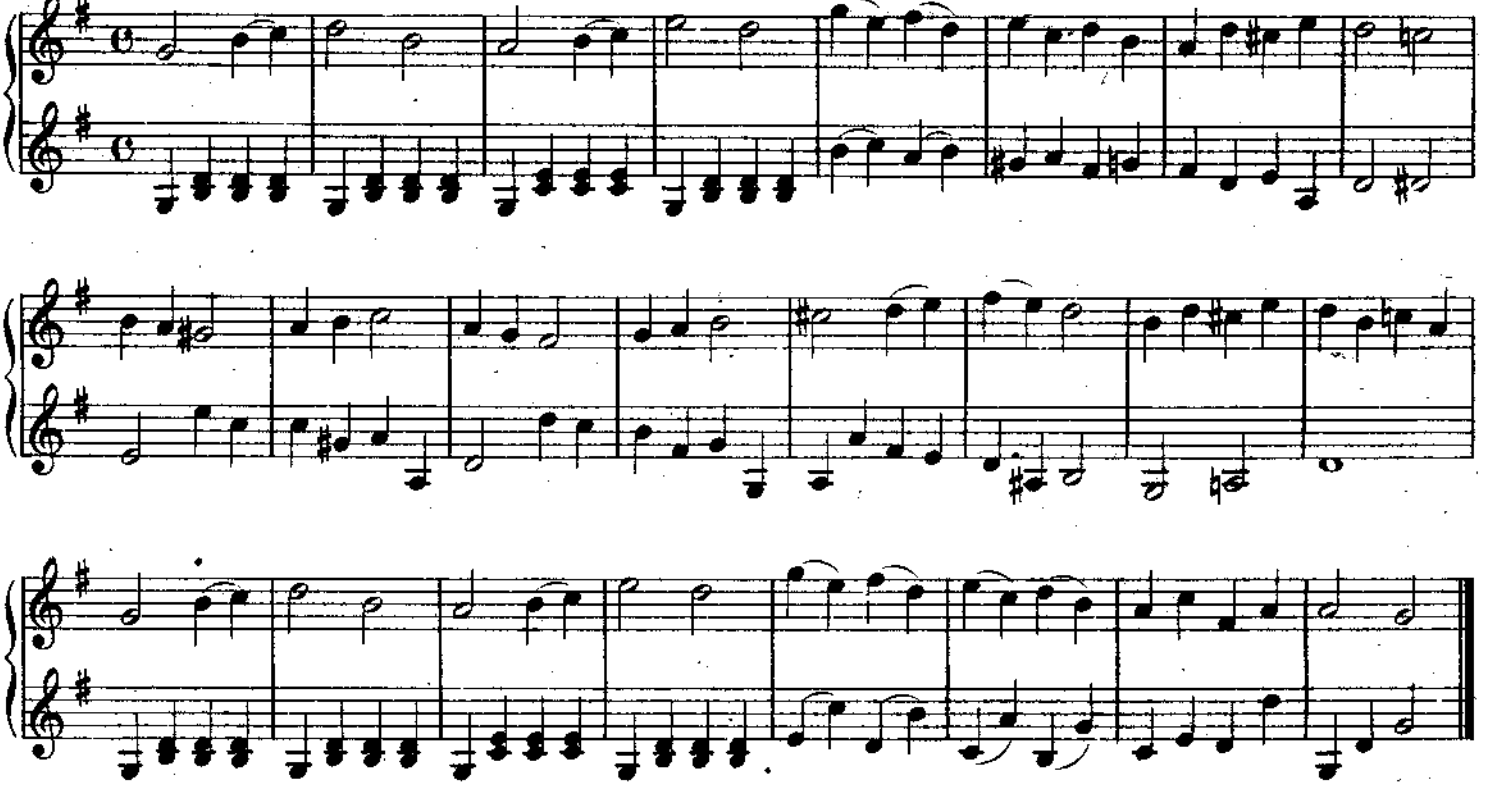
Andante.

I.

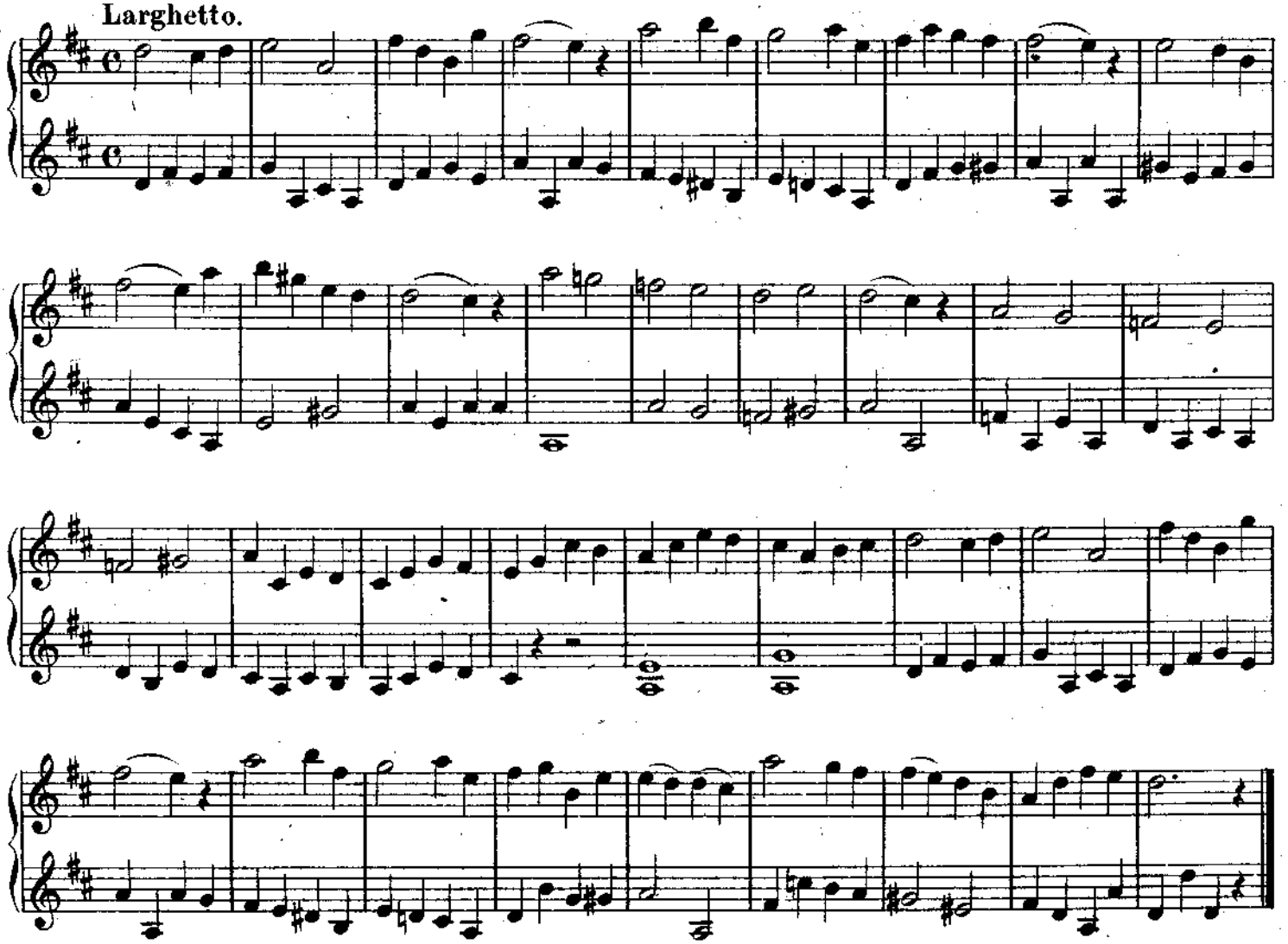
II.

Andante.

Moderato.



Larghetto.

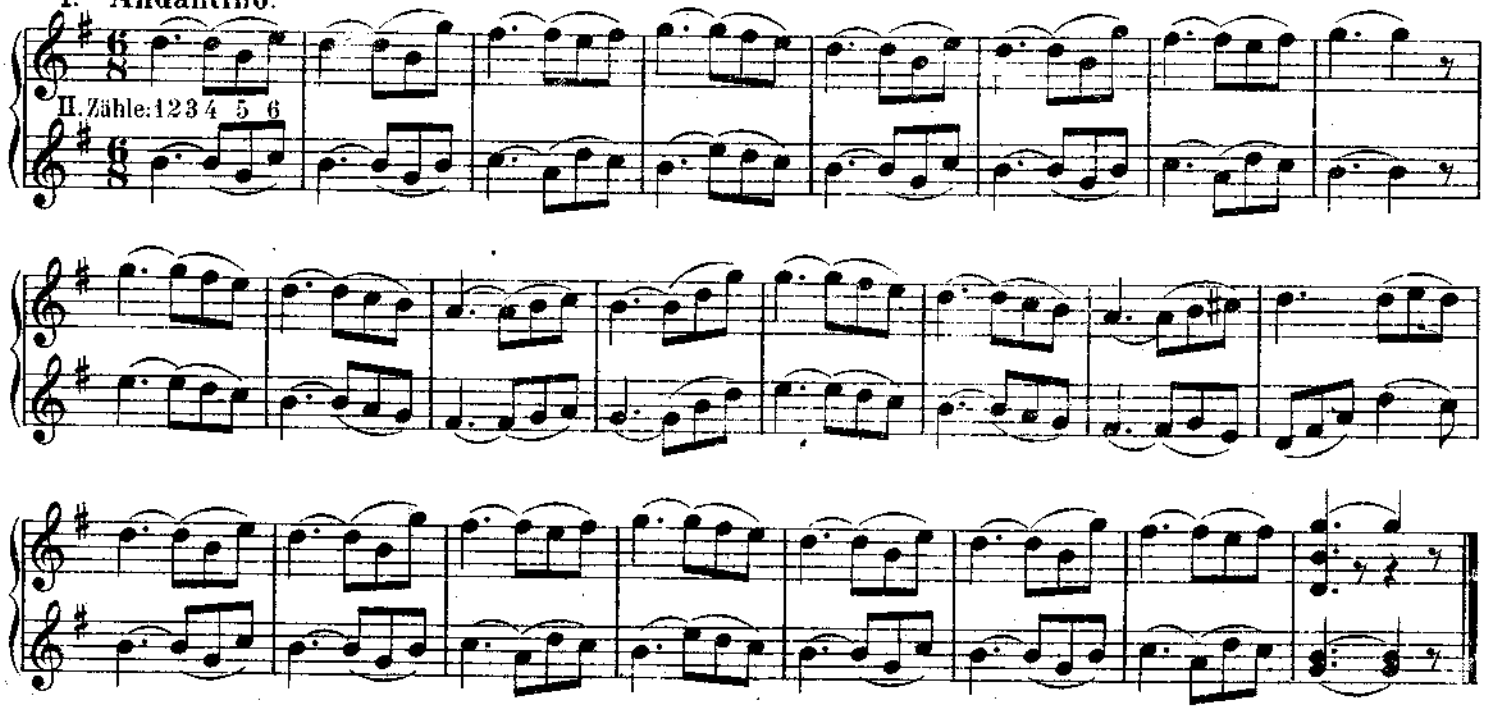


Lektion 9.

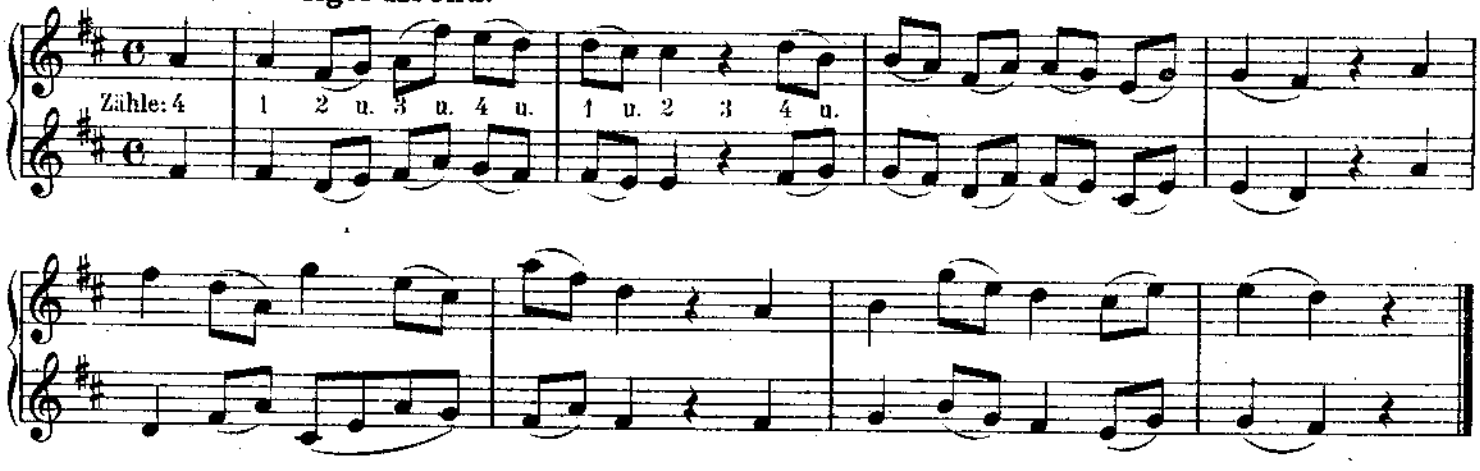
Es folgen in den nächsten beiden Lektionen Volkslieder, bekannte Opernmelodien, Märsche etc., damit der Lernende Unterhaltung und Lust am Spielen finde. Derselbe spiele zuerst die obere Stimme, und dann zur Übung im vom Blattspielen die II. Stimme.

Meermädchen-Lied aus Oberon.

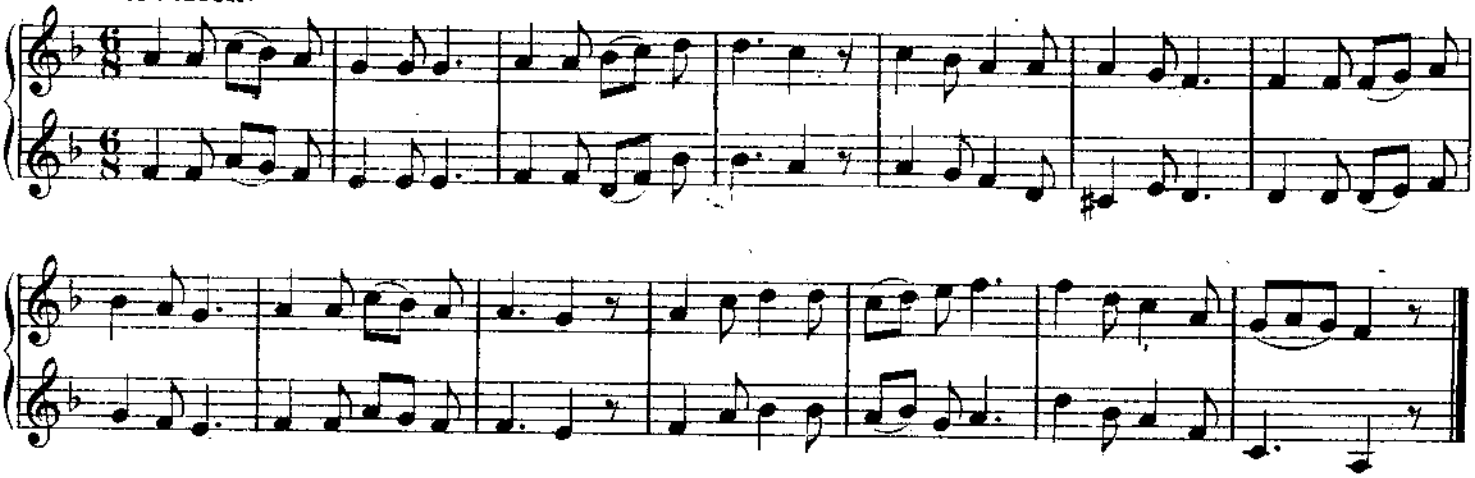
I. Andantino.



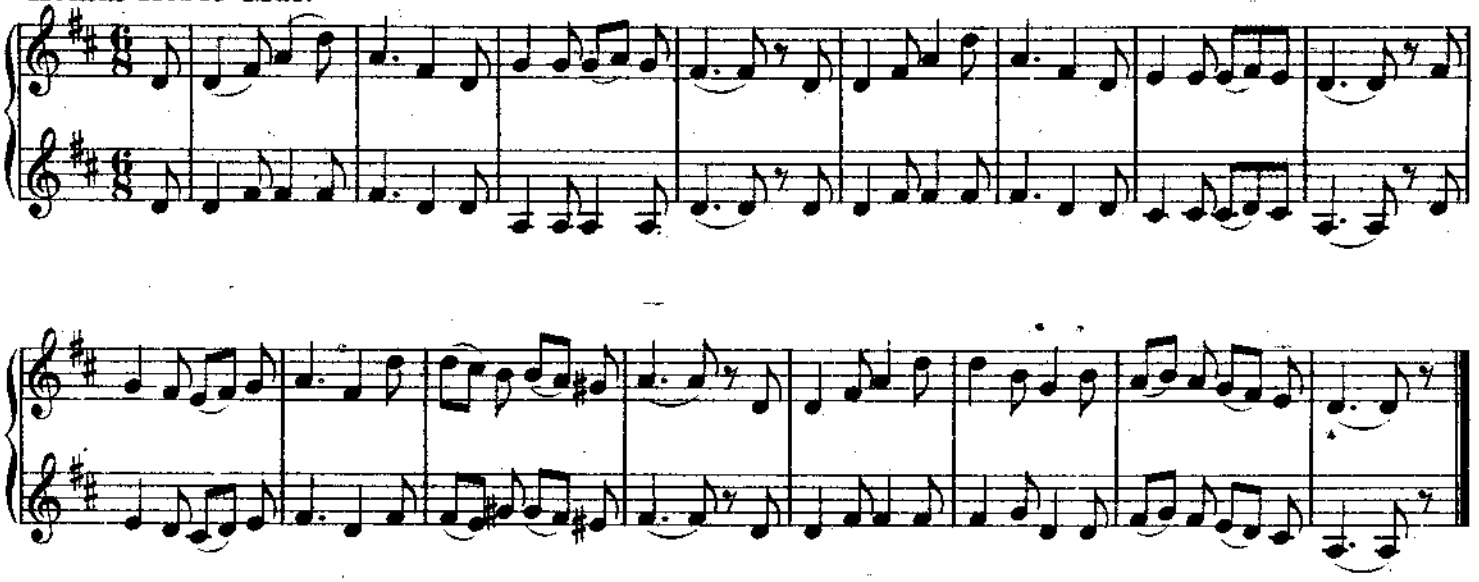
Willkommen o seliger Abend.



Haidenröslein.



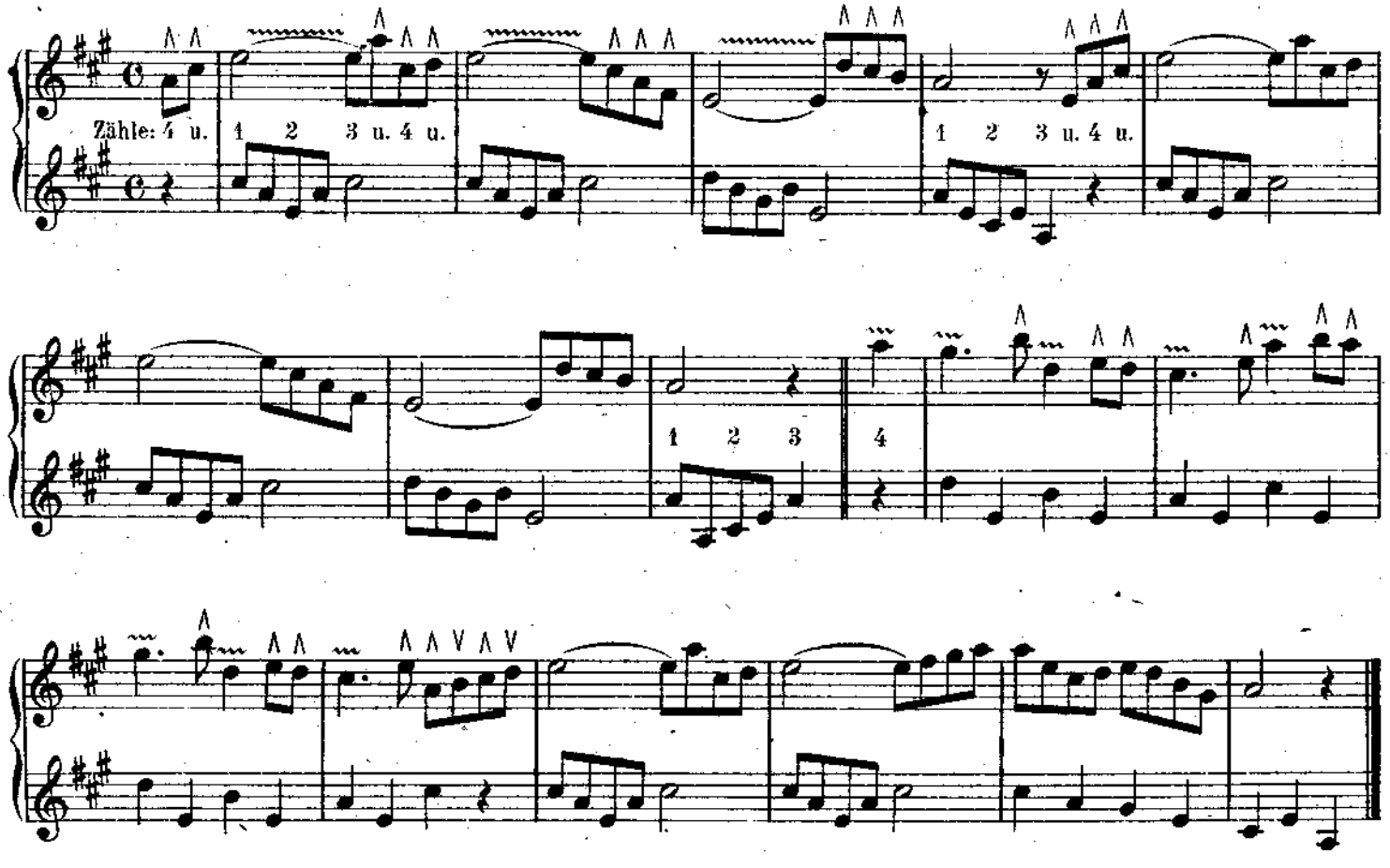
Komm lieber Mai.



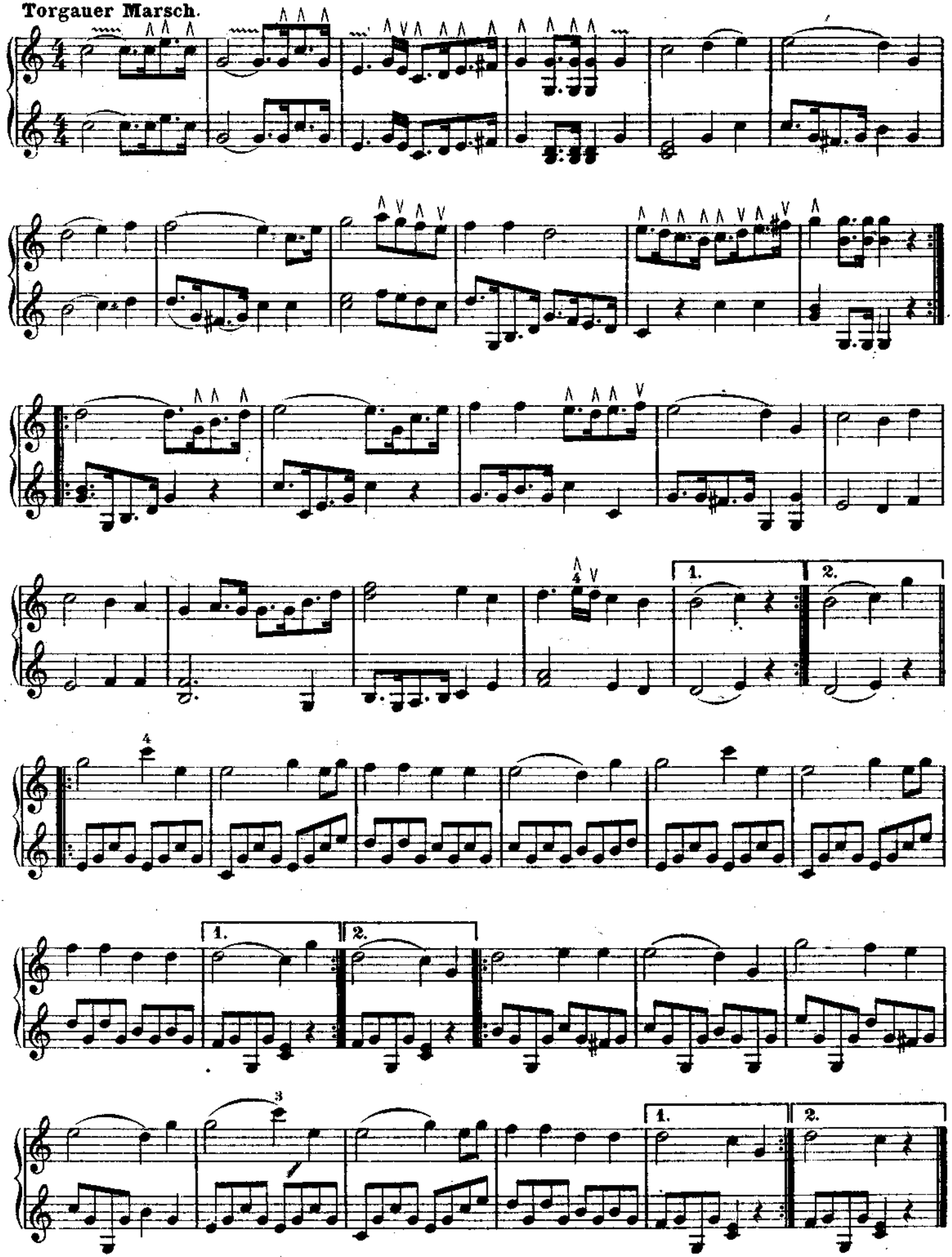
Die durch einen Bogen zusammen gezogenen Noten werden in einem Tremolo gespielt, am Ende des Bogens setze man ab und beginne mit Anfang eines neuen Bogens, oder Note mit einem leichten Anschlag das neue Tremolo. Man nennt diese Bogen Phrasenbogen, dieselben bedeuten gewissermassen die musikalische Interpunktion.

Lektion 10.

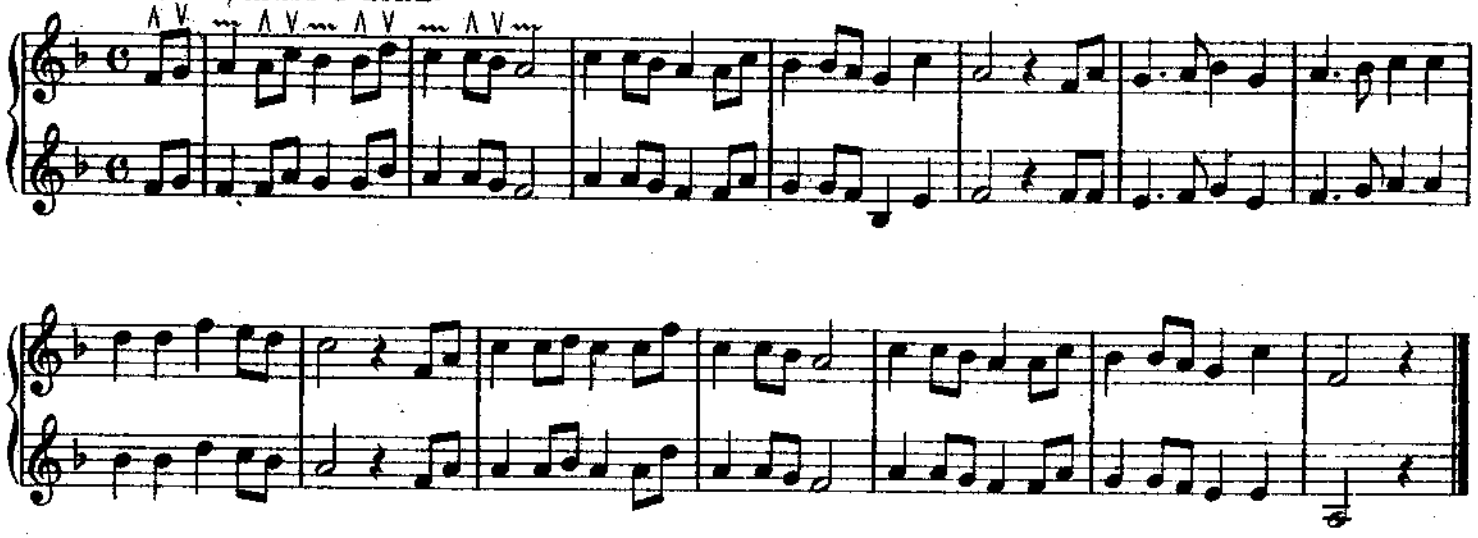
Wir kommen nun zur Erlernung des eigentlichen Mandolinenspiels, d. h. Tremolo und Staccato zusammen anzuwenden. In den beiden folgenden Übungsstücken werden die Achtel geschlagen, jede mehrwertige Note als $^1/_4$ $^1/_2$ $^3/_8$ etc. tremoliert. Wenn nun, wie in dieser ersten Pièce, das erste Achtel einer Taktfigur durch einen Phrasenbogen mit einer vorhergegangenen längeren tremolierten Note zusammengebunden ist, so muss dieses Achtel mit tremoliert werden, und die dann folgenden geschlagen werden. Ich bezeichne Tremolo mit ~~~, den Schlag, wie bekannt ∧ ∨.



Torgauer Marsch.



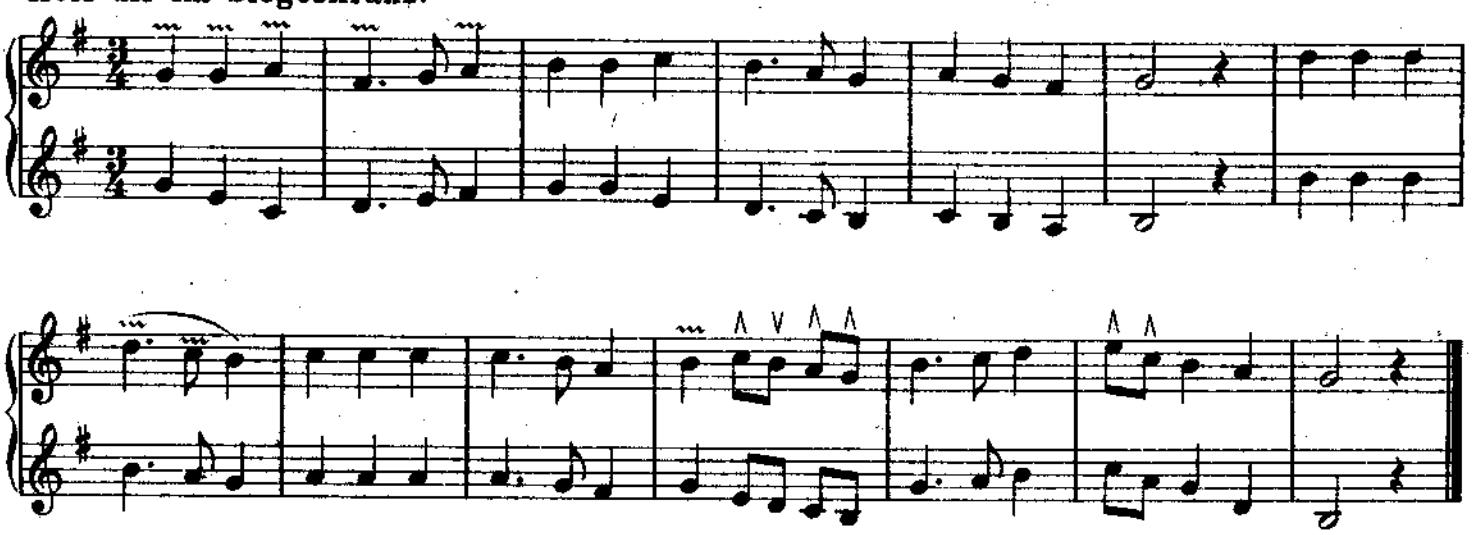
Muss i denn, muss i denn.



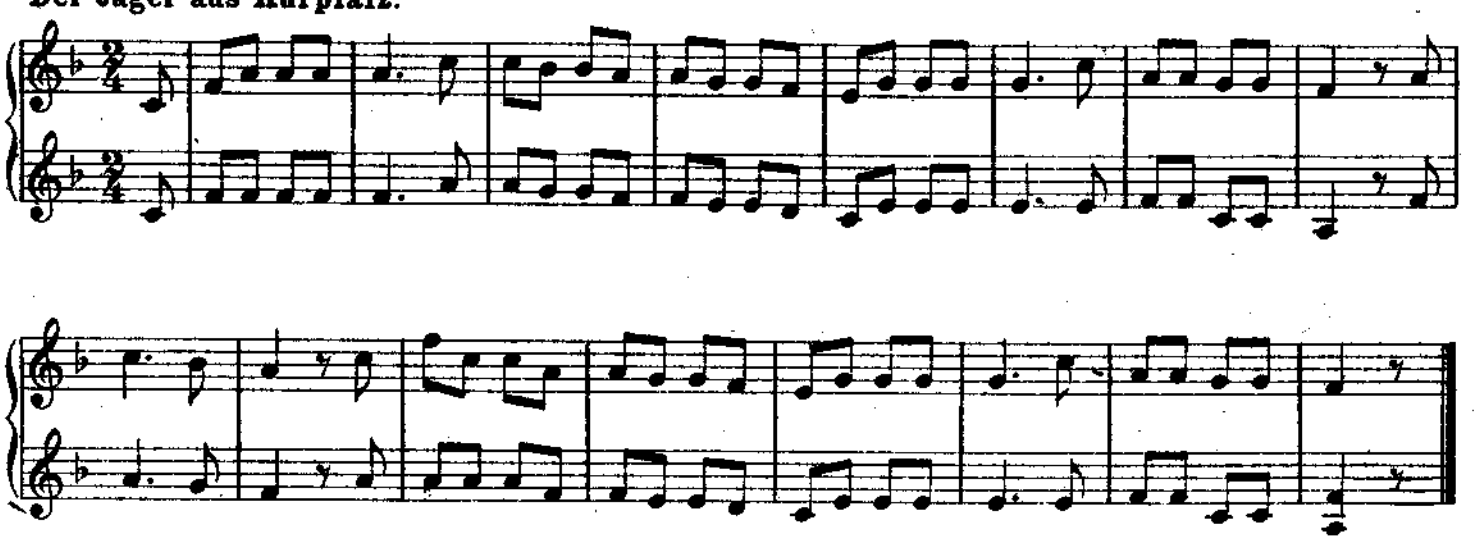
Lektion 11.

In den hier folgenden Liedern und bekannten Melodien achte man genau auf die vorgeschriebenen Zeichen ob Tremolo oder Staccato, ebenfalls auf die Anwendung des kleinen Fingers. Man nimmt bei langsameren Melodien möglichst wenig die freie A- oder E-Saite, sondern das A mit dem 4. Finger auf der D-Saite, ebenso das E auf der A-Saite.

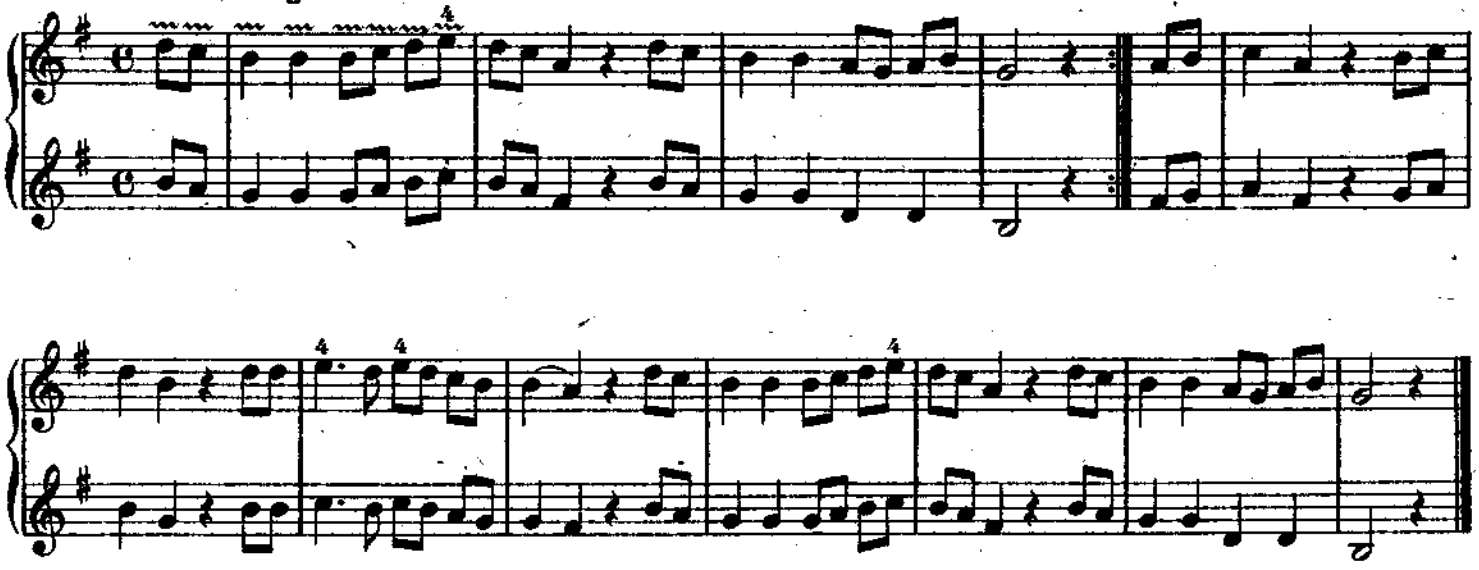
Heil dir im Siegeskranz.



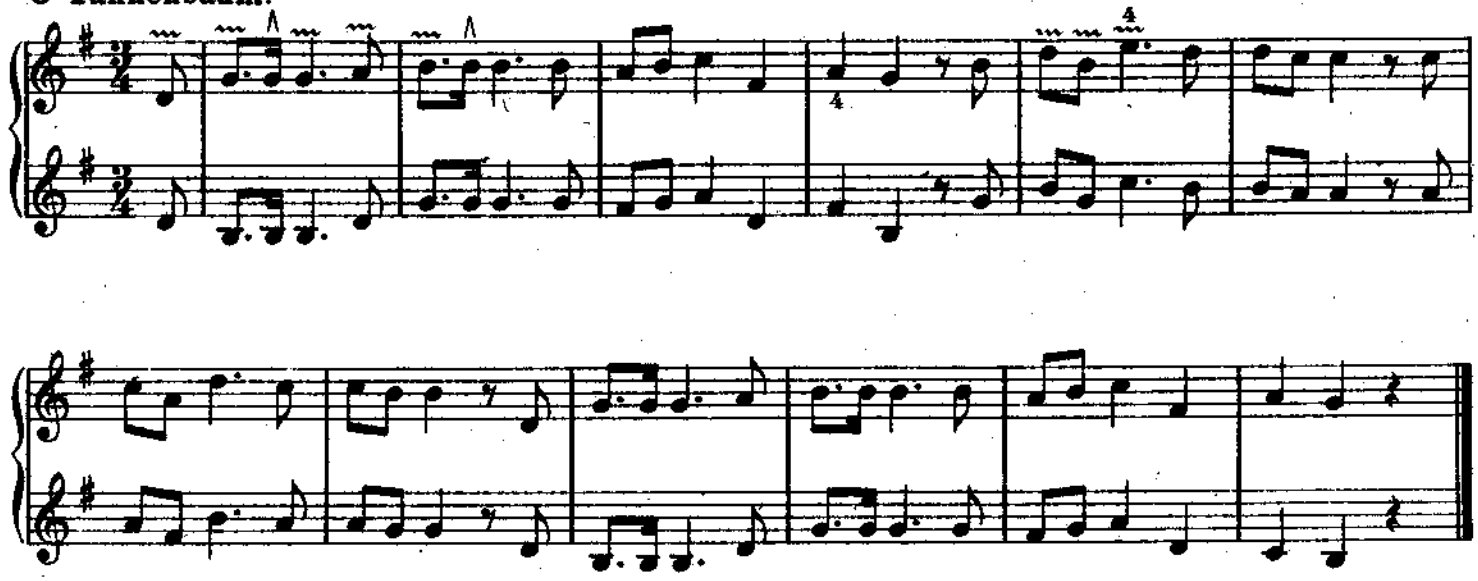
Der Jäger aus Kurpfalz.



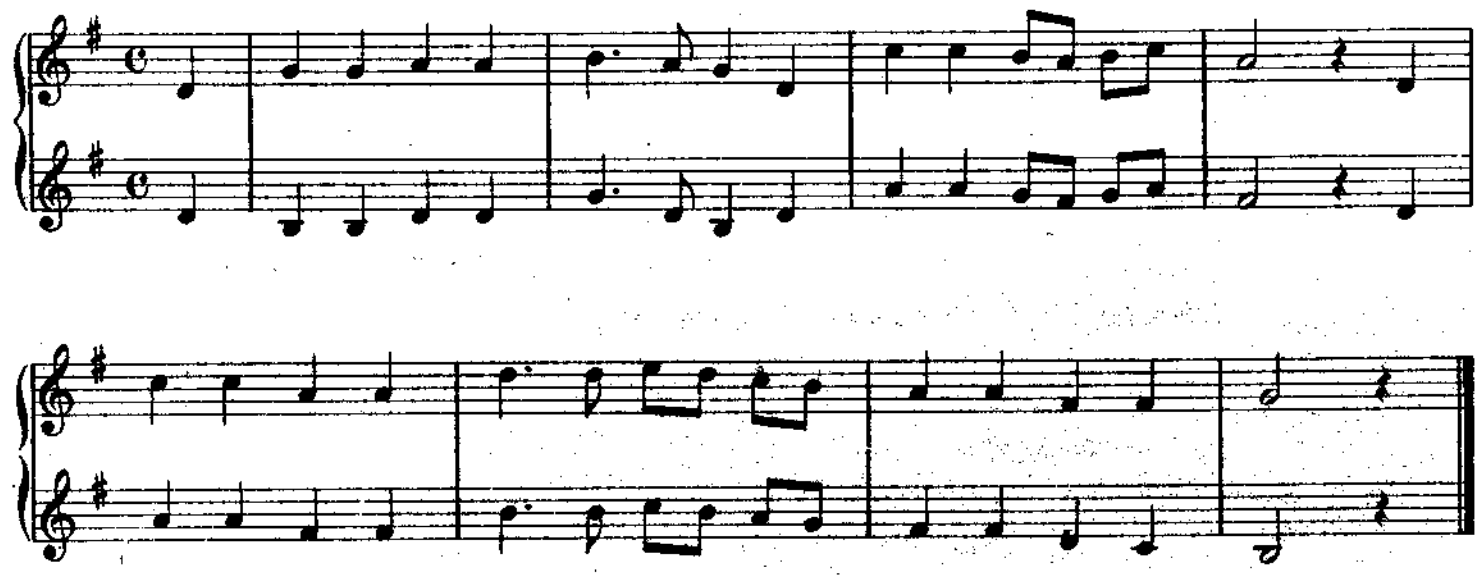
Guter Mond, du gehst so stille.



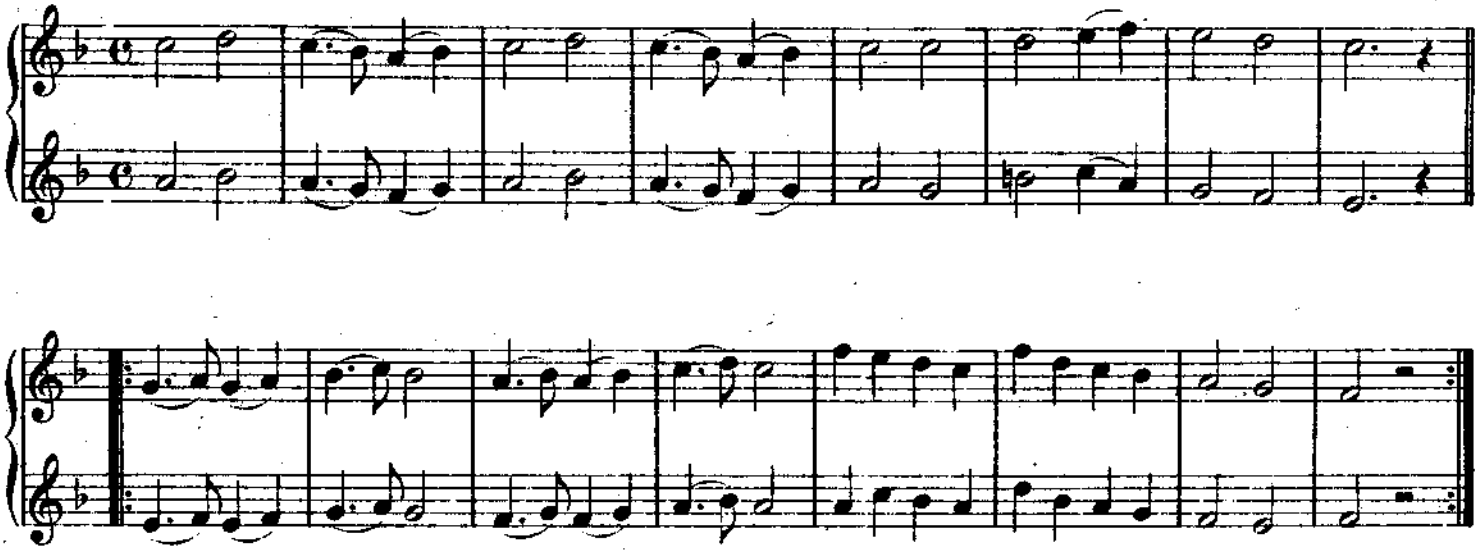
O Tannenbaum.



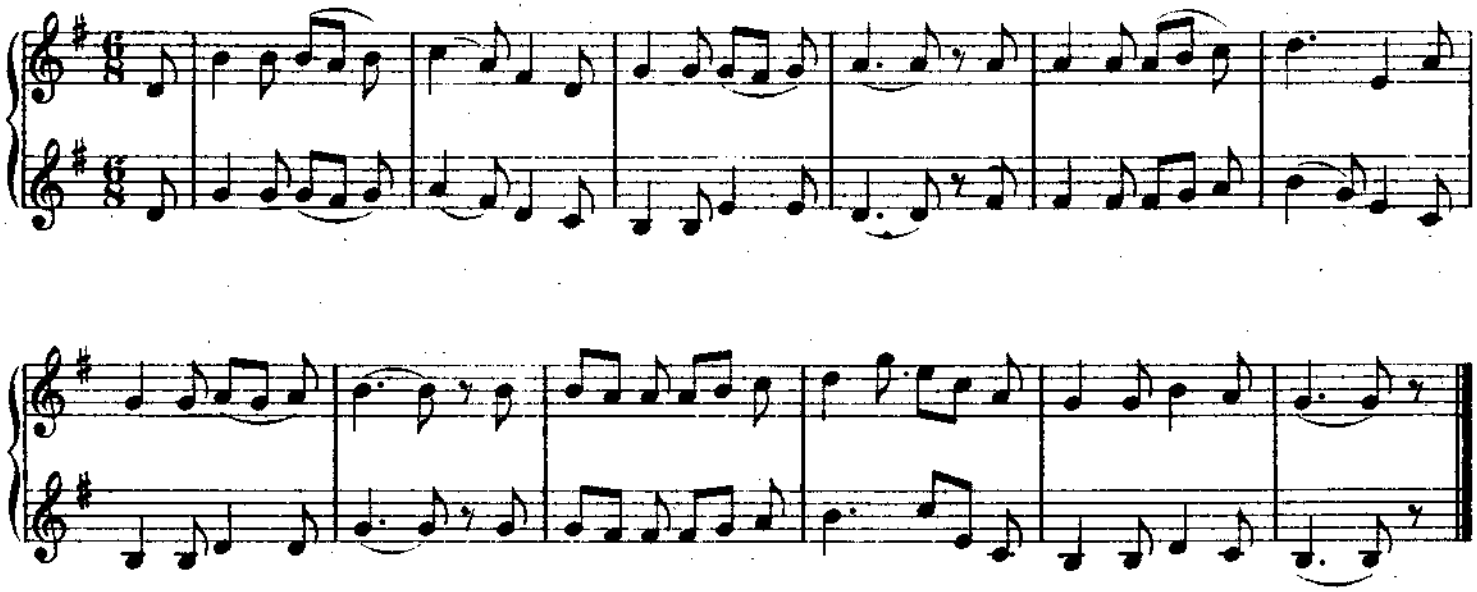
Üb immer Treu und Redlichkeit.



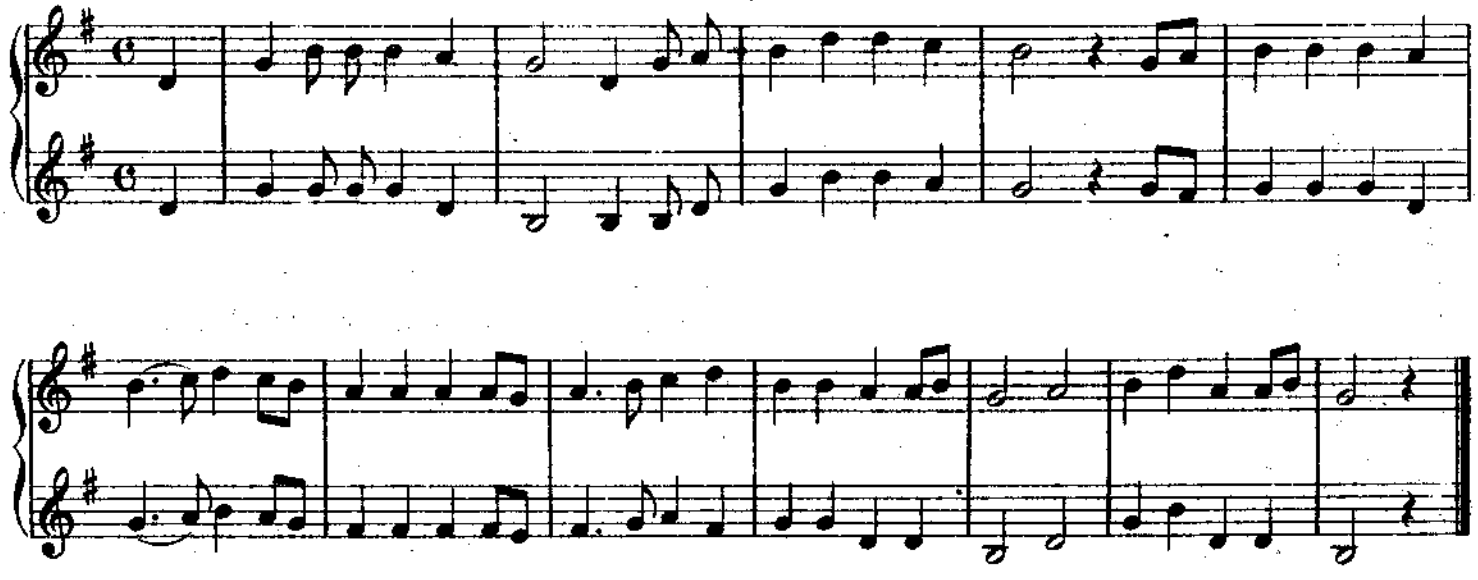
O du fröhliche.



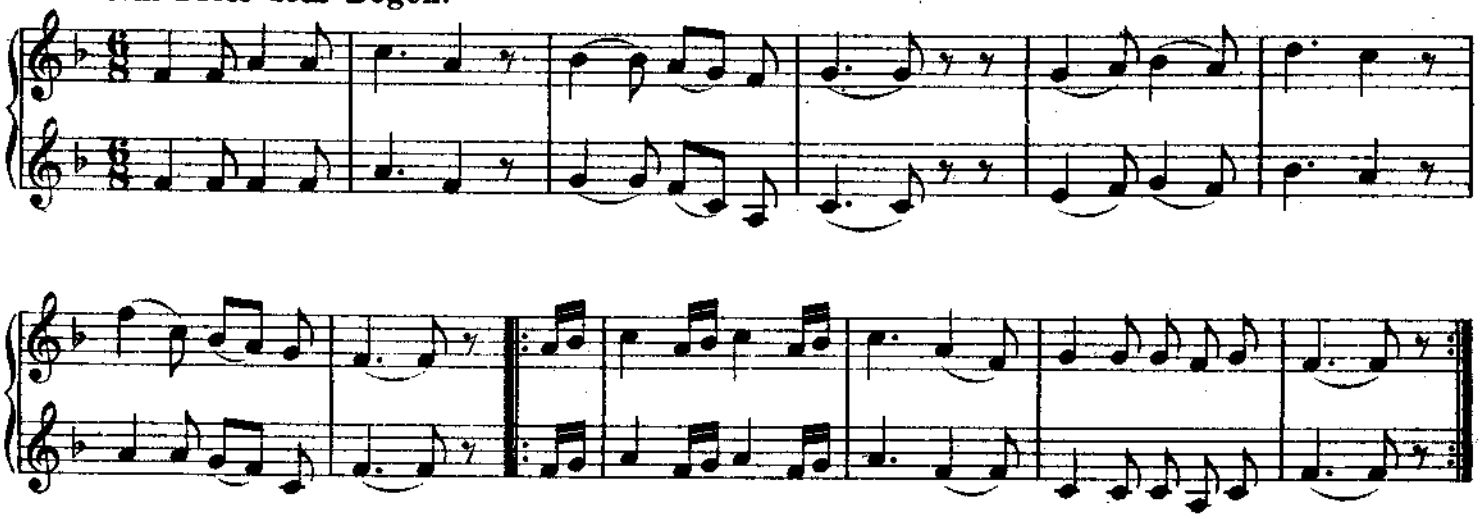
Dort unten in der Mühle.



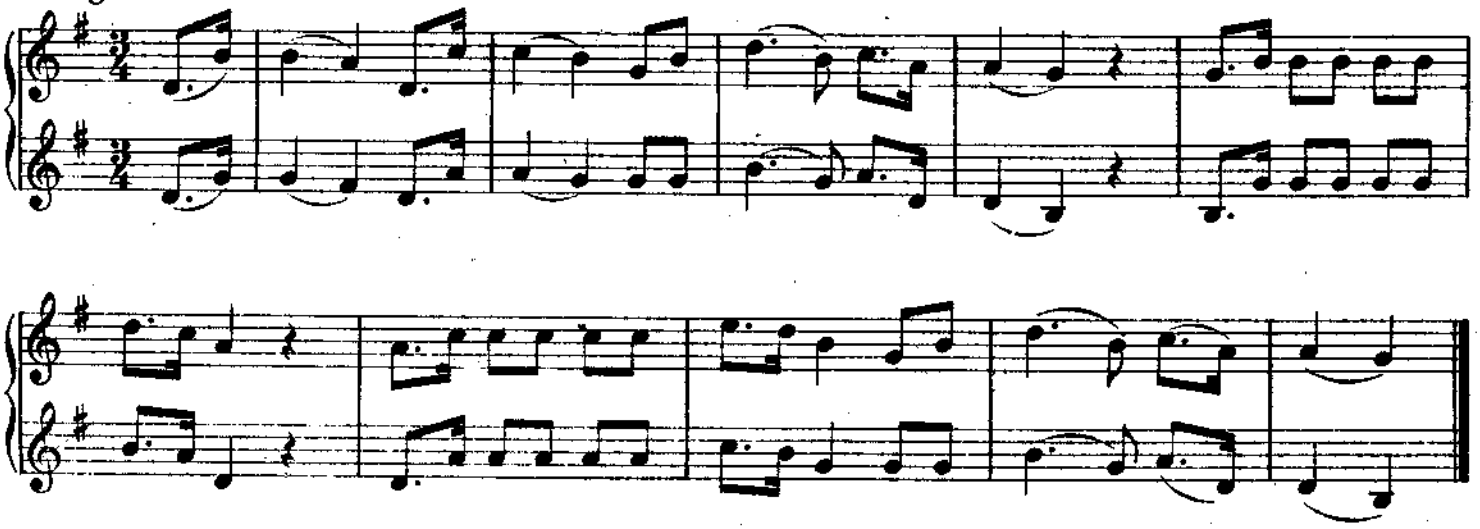
Ich hatt' einen Kameraden.



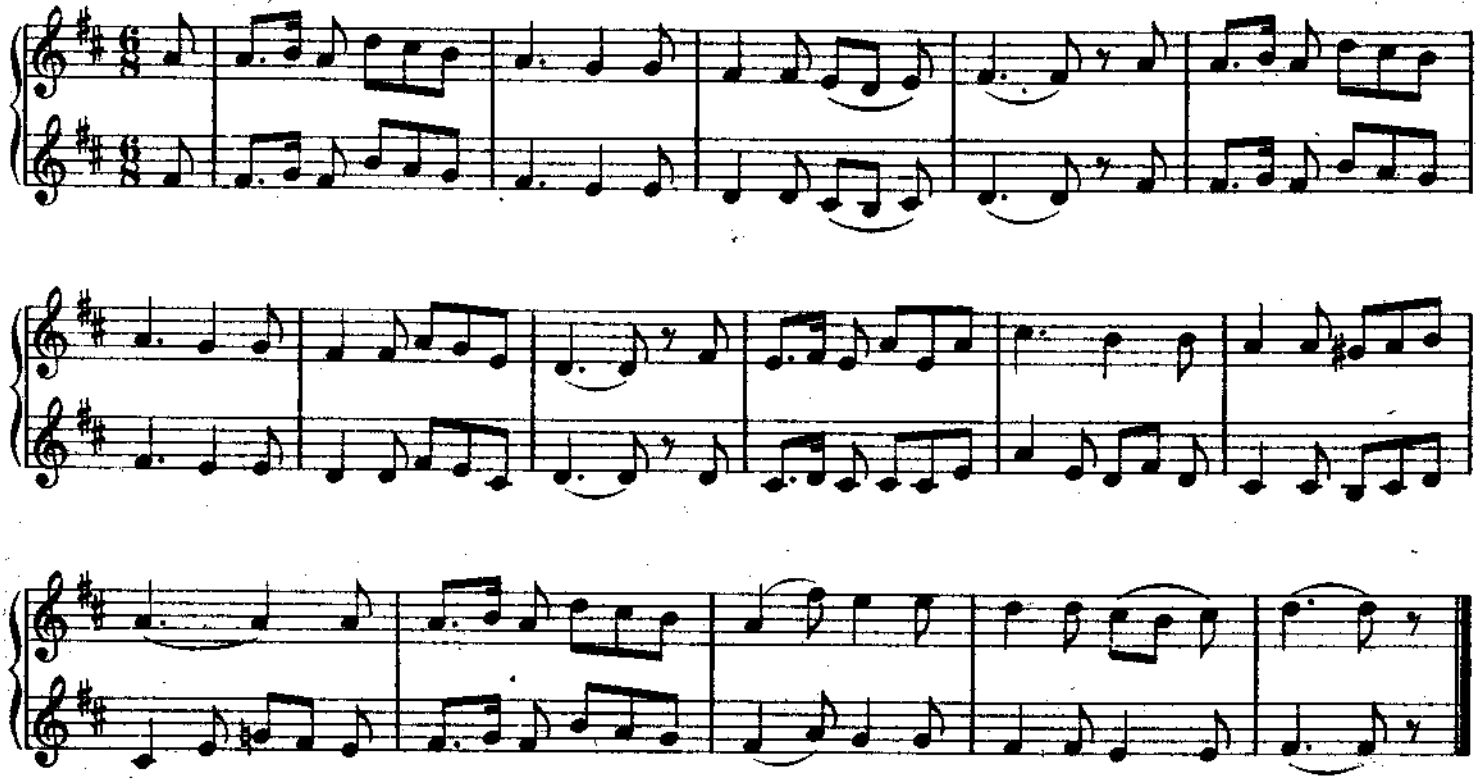
Mit dem Pfeil dem Bogen.



Morgenrot.



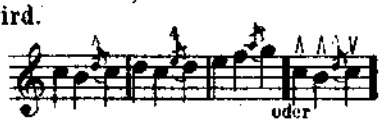
Ich weiss nicht, was soll es bedeuten.



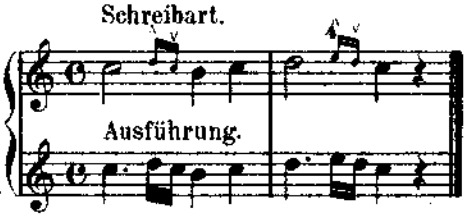
Lektion 12.

Der Vorschlag.

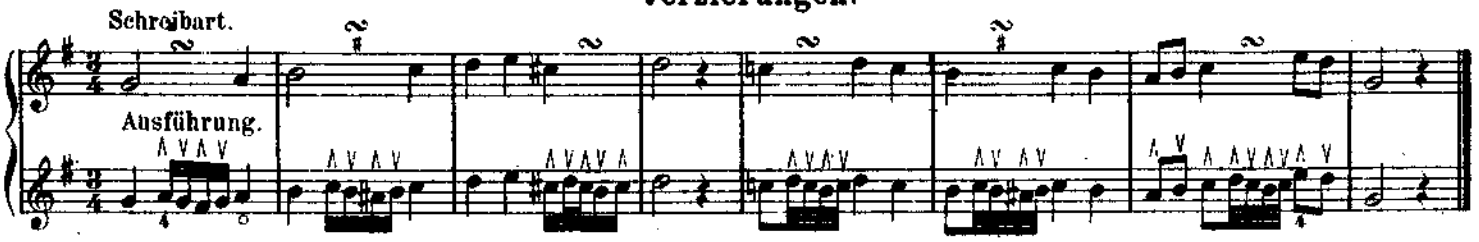
Unter Vorschlag versteht man eine musikalische Verzierung, die aber keinen Taktwert hat, sondern der vorausgegangenen Note gekürzt wird.

Der kurze Vorschlag 

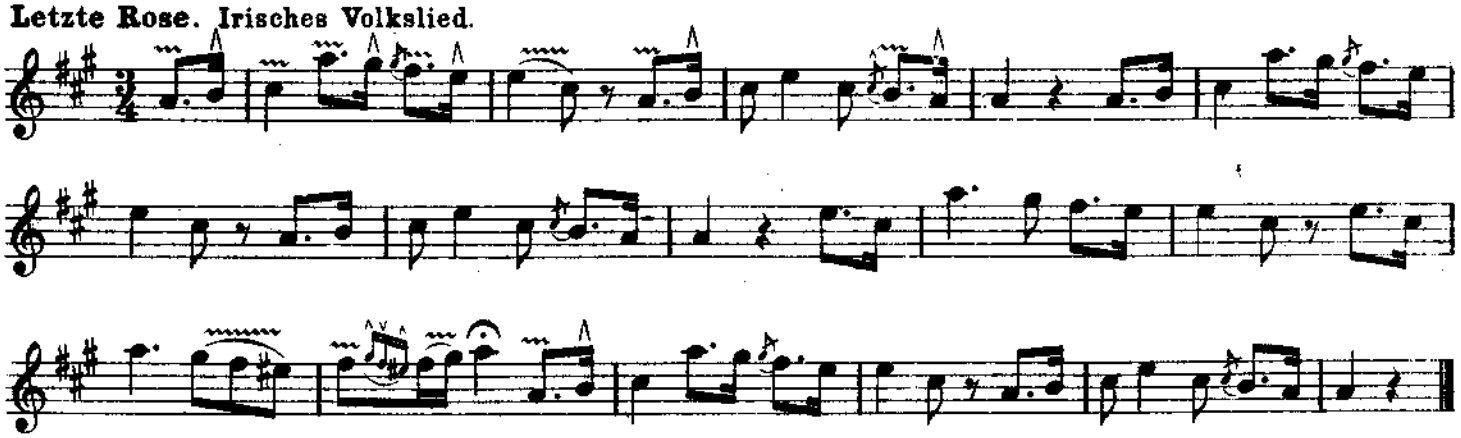
wird durch einen schnellen Abwärtsschlag gebracht, man beginnt dann sofort mit einem Tremolo die nächste Note, oder wenn die Noten staccato gespielt werden müssen bekommt der Vorschlag den Abwärtsschlag, die nächste folgende Note den Aufwärtsschlag.

Der Doppel-Vorschlag: 

Verzierungen.



Letzte Rose. Irisches Volkslied.



Lektion 13.

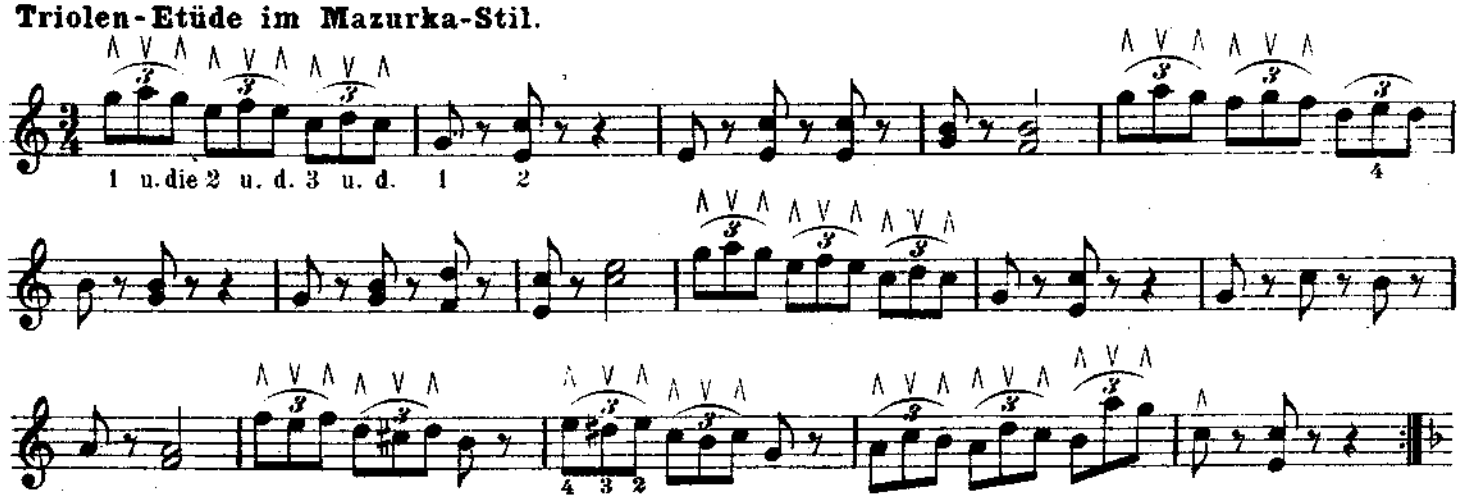
Triolen.*)

Laut Erklärung im 1. Abschnitt (s. das Seite 7) haben wir hier also z. B. im 4/4 Takt zu zählen

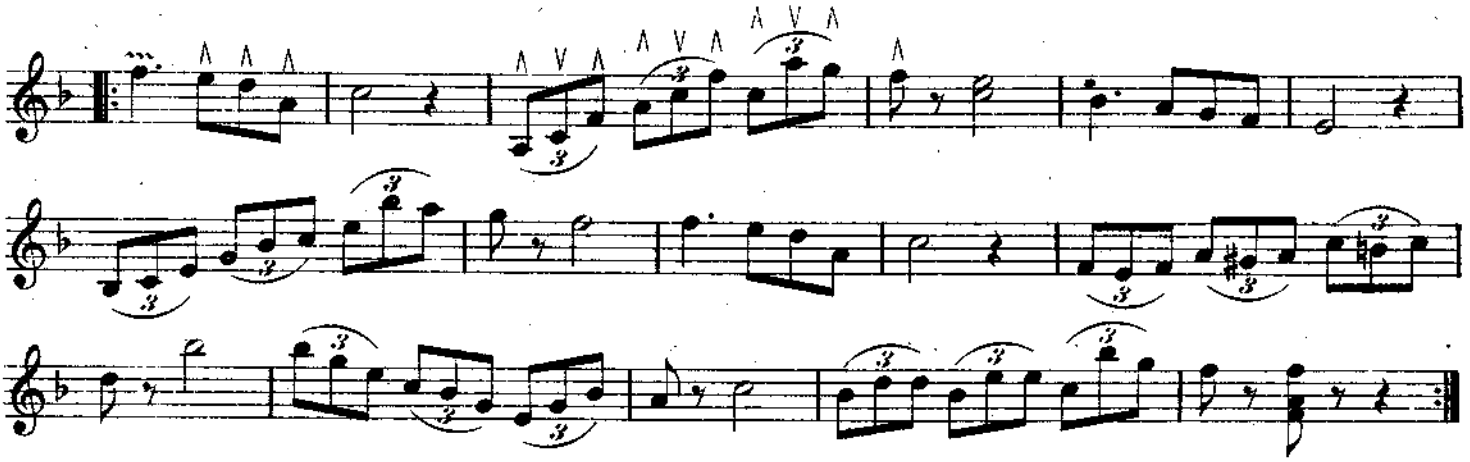
statt 1 2 3 4:
1 und die 2 und die 3 und die 4 und die.

Beim Staccato-Spiel gibt man, wenn irgend tunlich, der ersten Note der Triolen-Figur immer den Abwärtsschlag, wodurch diese schon von selbst etwas Betonung bekommt.

Triolen-Etüde im Mazurka-Stil.

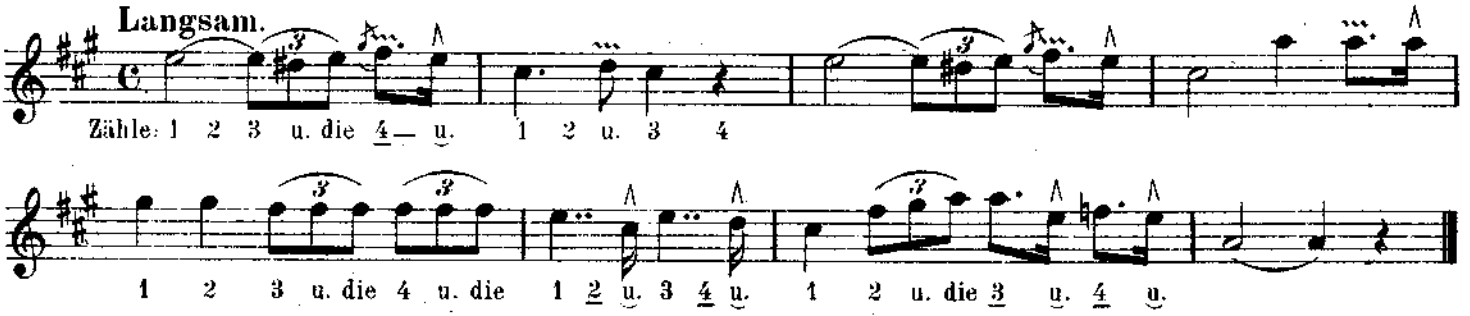


*) S. 1. Abschnitt S. 17.



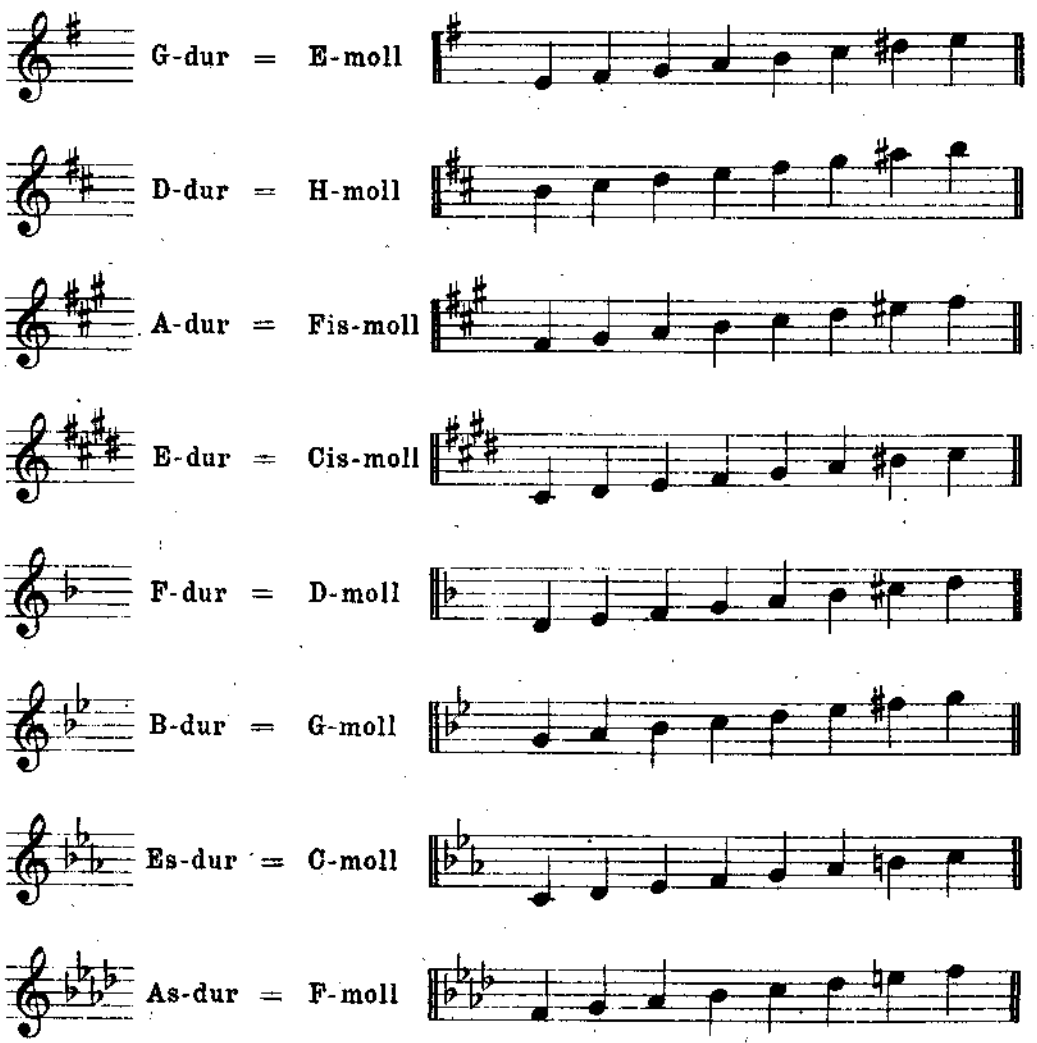
Thema aus „Troubadour."

Langsam.



Lektion 14.

Die Moll-Tonleitern.*)

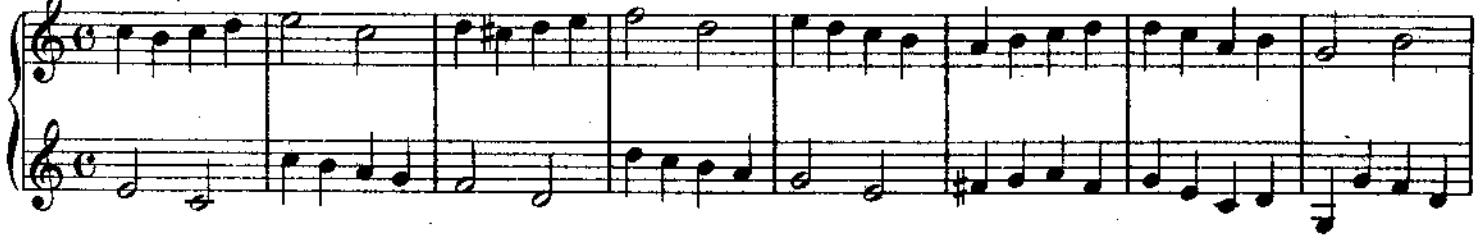


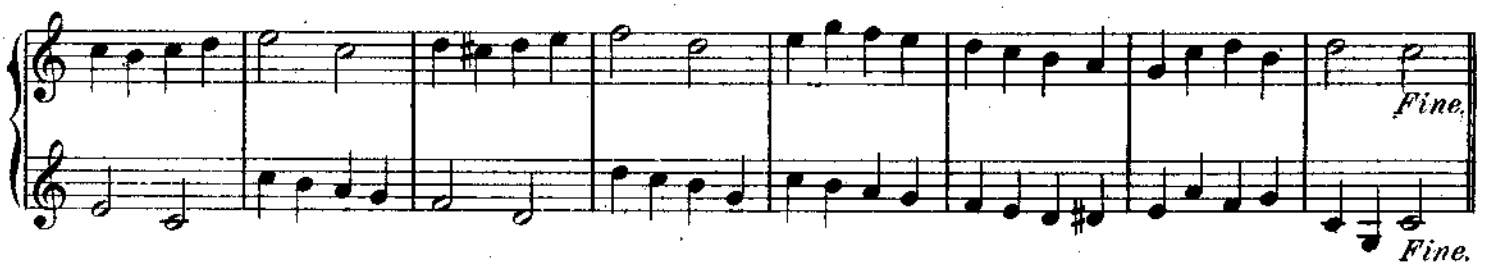
*) S. 1. Abschnitt S. 17.

C-dur.

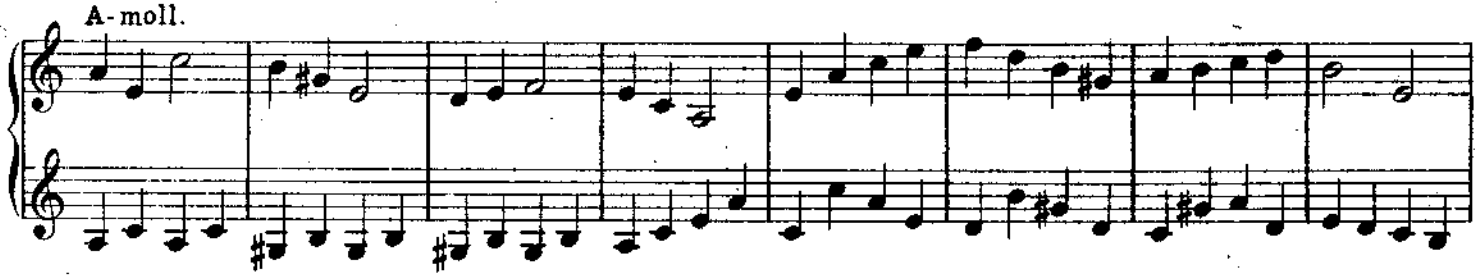
Andante.

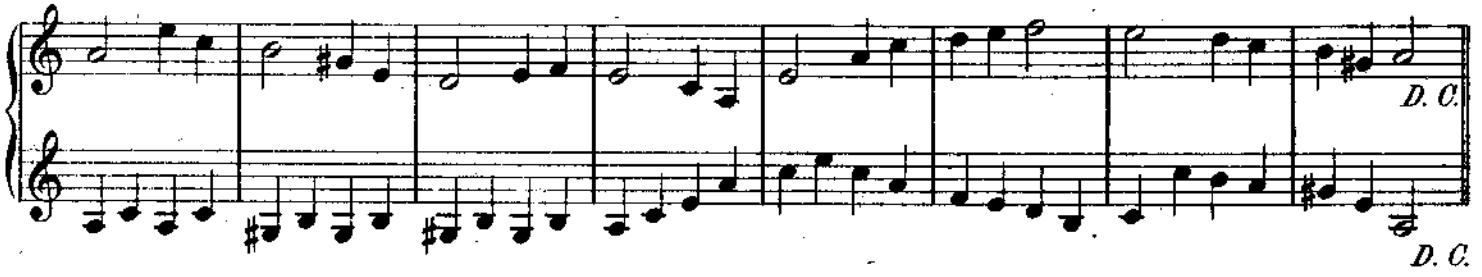
Nach Guichard.





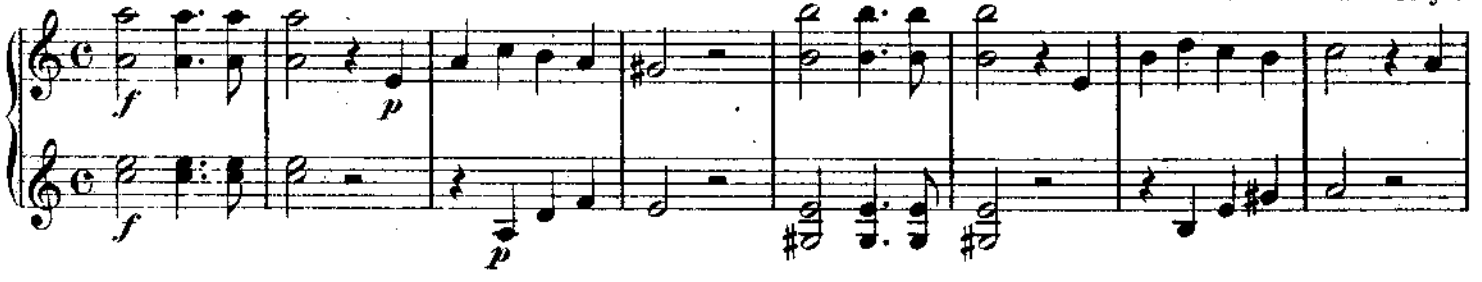
A-moll.

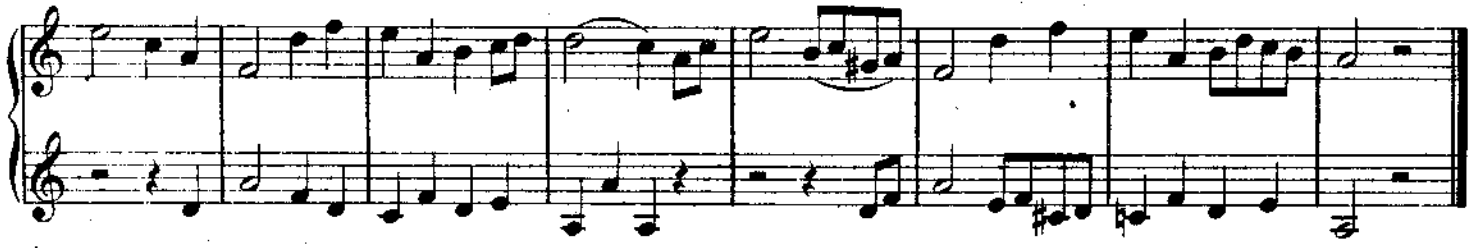




Allegro.

Nach Pleyel.

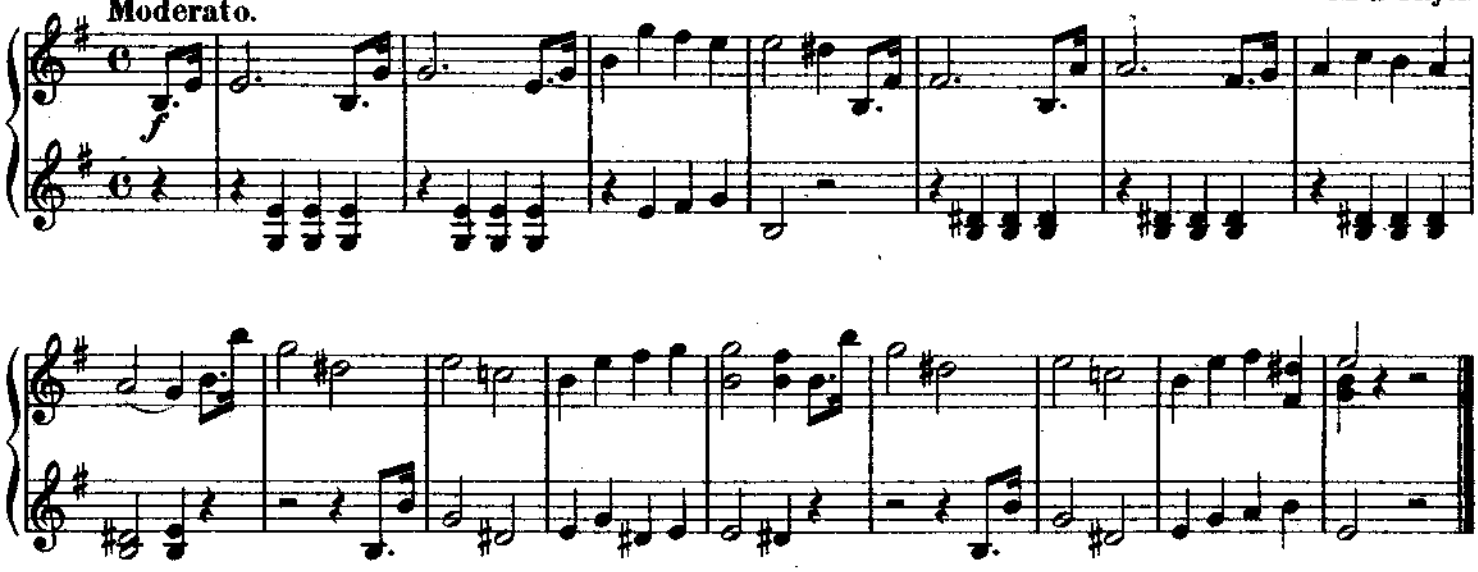




E-moll.

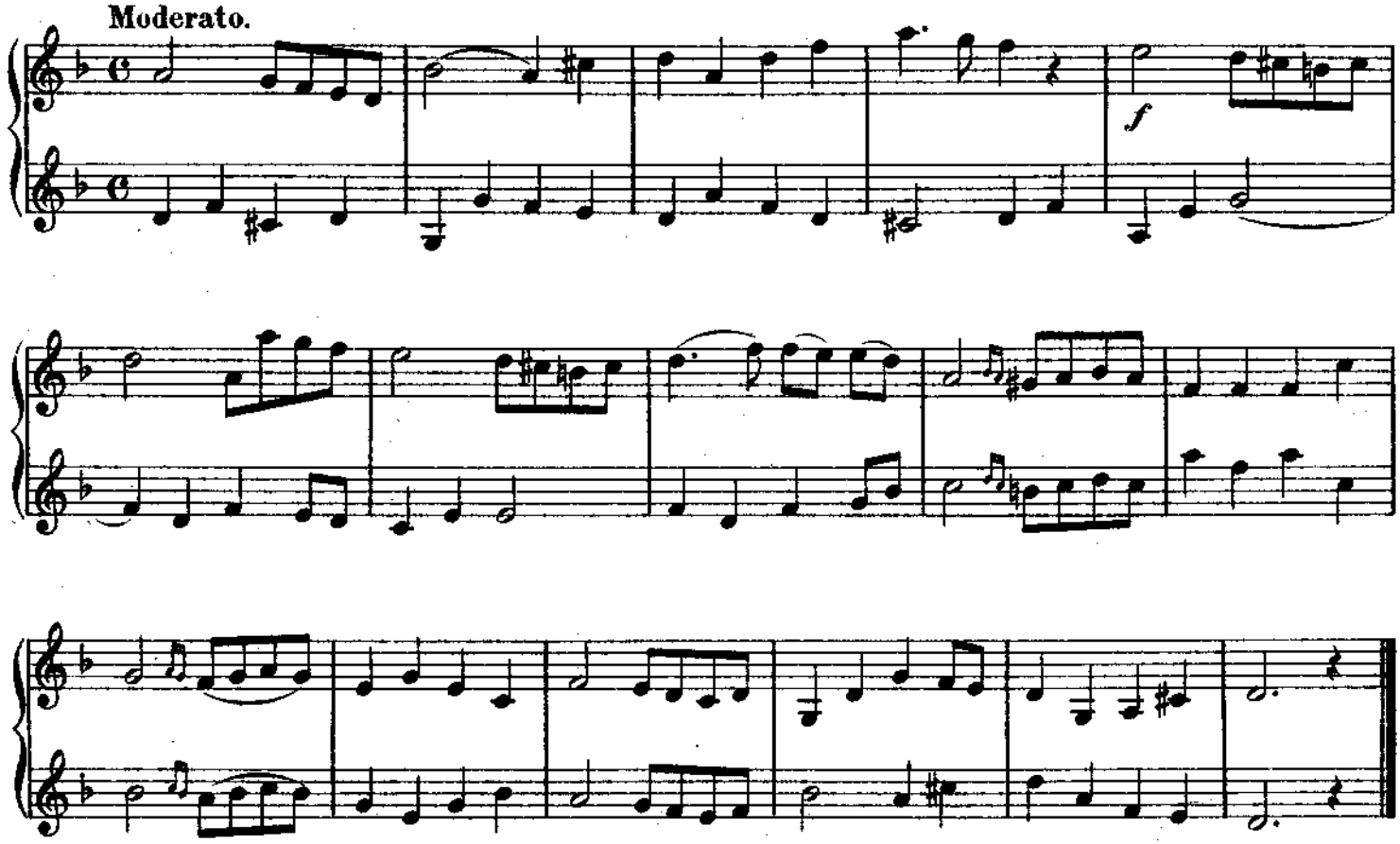
Moderato.

Nach Pleyel.



D-moll.

Moderato.

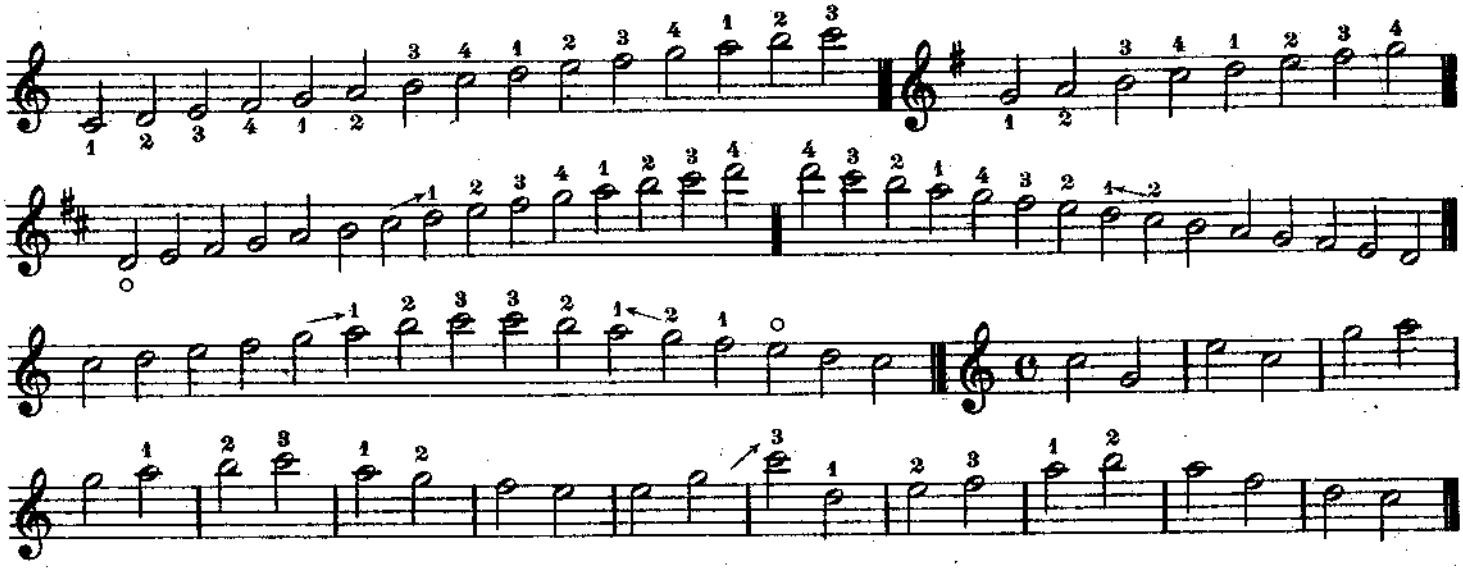


Lektion 15.

Das Lagen-Spiel.

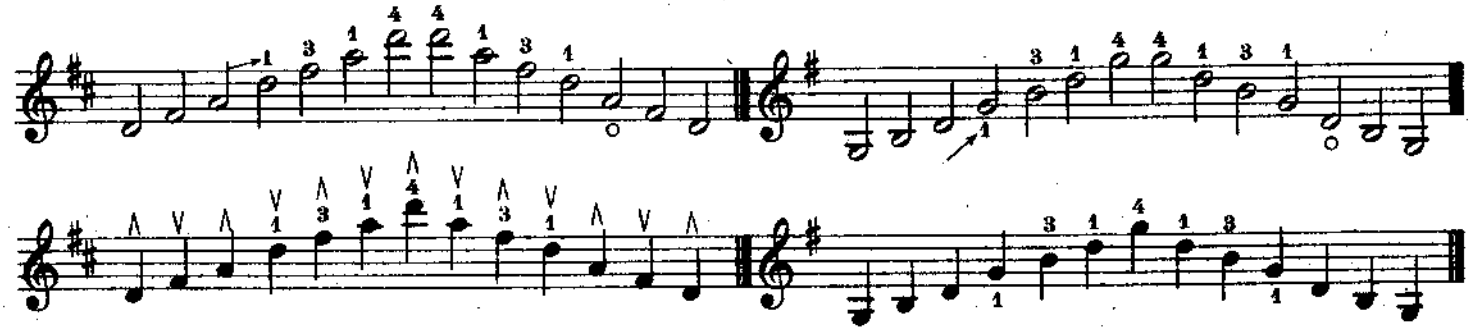
Man braucht, um bei höheren Noten als h auf der E-Saite einen regelrechten Fingersatz zu haben, die Lagen, deren man 7 hat, die durch Heraufrücken der Hand am Hals des Instrumentes gegriffen werden. Diese hohen Lagen sind für die Mandoline illusorisch, denn die starken G- und D-Stahl-Saiten bringen in dieser Höhe keinen Ton mehr, wie dies auf der Geige durch den Bogenstrich der Fall ist.

Die wichtigste Lage, und für die Mandoline vollständig ausreichend, ist die 3. Lage. Die Hand geht soweit an dem Hals des Instrumentes herauf, dass der erste Finger bequem auf der G-Saite das C, auf der D-Saite das G, auf der A-Saite das D und auf der E-Saite das A greifen kann. Man spiele folgende Tonleitern mit dem angegebenen Fingersatz.



Diese letzte Übung zeigt den Übergang von der I. in die III. Lage. Die jetzt folgenden beiden Sätze spiele man zur Erlernung einer guten Technik jedesmal, wenn man das Instrument zur Hand nimmt. Zuerst im langsamen Tremolo, sodann im regelmässigen Auf- und Abwärtsschlag bis man eine brillante Sicherheit und Schnelligkeit darin erreicht hat. Durch diese Übungen soll sich der Lernende gewöhnen, mit Genauigkeit und Schnelligkeit die Lage der Hand wie erforderlich zu verändern. Man achte speziell darauf, dass die Hand beim Übergang in die III. Lage genau an dem A der E-Saite liege, und dass der Daumen nicht oben am Hals festhalte, um dadurch die Hand an ihrer freien Bewegung zu hindern.

Der kleine Pfeil zeigt das Hinaufschieben der Hand an.

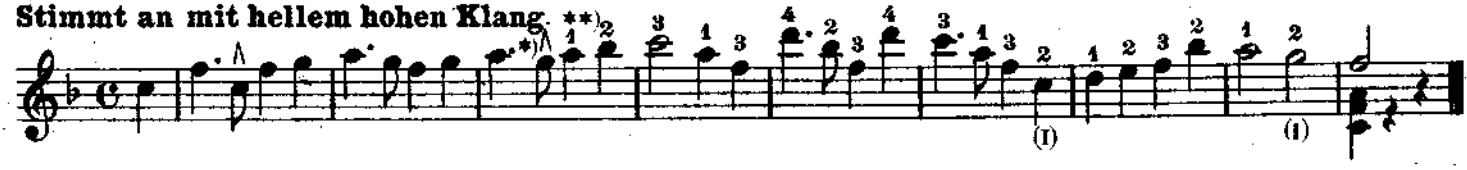


Lektion 16.

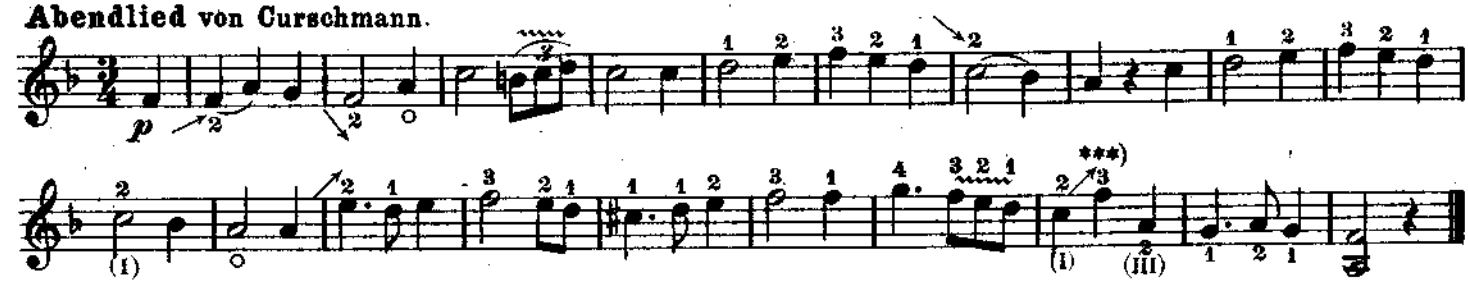
Übergang von der I. in die III. Lage.

Man achte genau auf die vorgeschriebenen Fingersätze. Ein gründliches Studium dieser einfachen Melodien im Lagenspiel ist sehr notwendig, um die in nächster Lektion folgenden Doppel- und mehrstimmigen Sätze verstehen zu können.

Stimmt an mit hellem hohen Klang. **)



Abendlied von Curschmann.



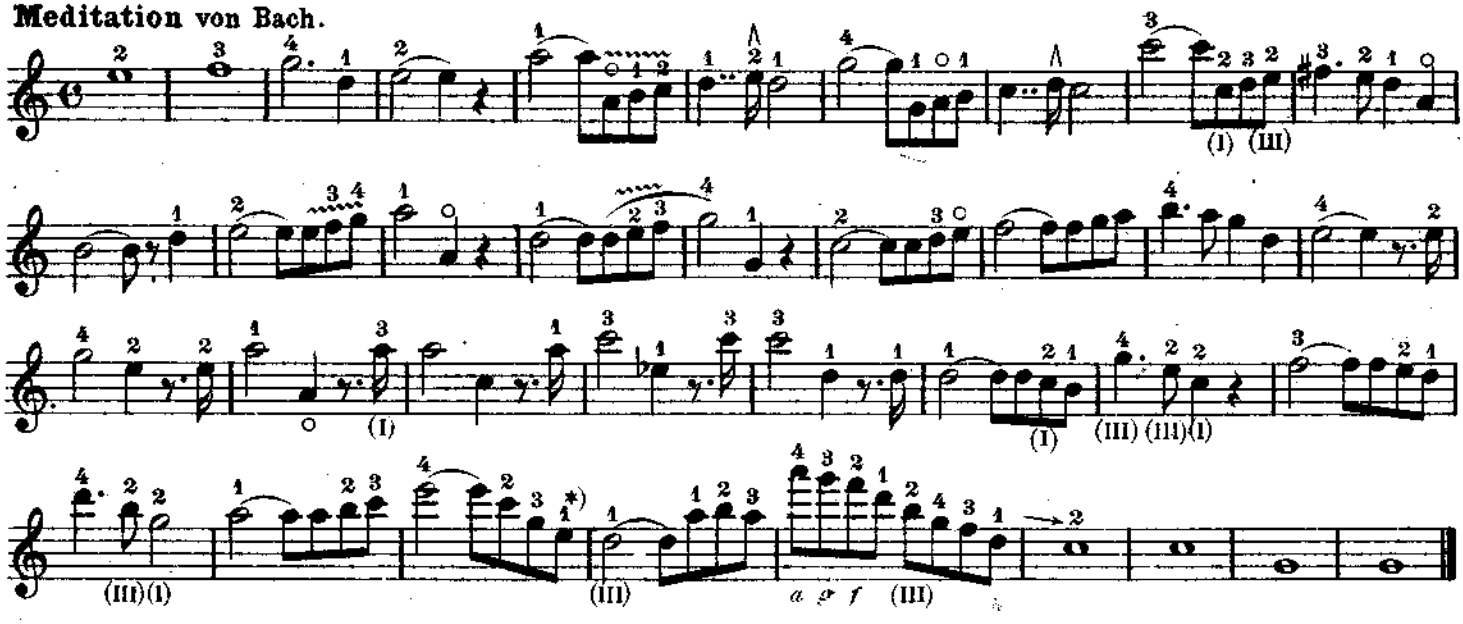
*) Die mit einem Schlagzeichen bezeichneten Achtel oder Sechzehntel dürfen nicht tremoliert werden, es klingt unangenehm, wenn man die kurzen Noten mit durchtremoliert. Selbstverständlich darf der Schlag nur ein ganz leichter sein, denn die kurzen Noten sind nur Nachsätze zu der vorausgegangenen betonten langen Note.

**) Der erste Finger gleite, wenn der zweite das g verlassen hat, ganz leicht über 3 Bunde bis in das a der III. Lage hinein (während des ausgehaltenen Tremolos).

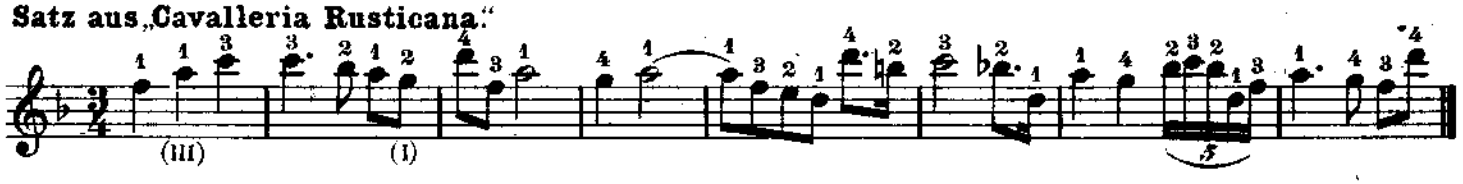
Mit den römischen Ziffern I, III ist die Lage gemeint.

***) Der zweite Finger gleite ganz leicht von dem e bis zum e auf der A-Saite (III. Position) und setze man dann das f mit dem dritten Finger ein. Dieses Gleiten (Glissando) geschieht meistens mit dem Finger, der den vorher liegenden Ton bringen würde, (also wie hier e, und f ist der Ton, der gebracht werden soll).

Meditation von Bach.

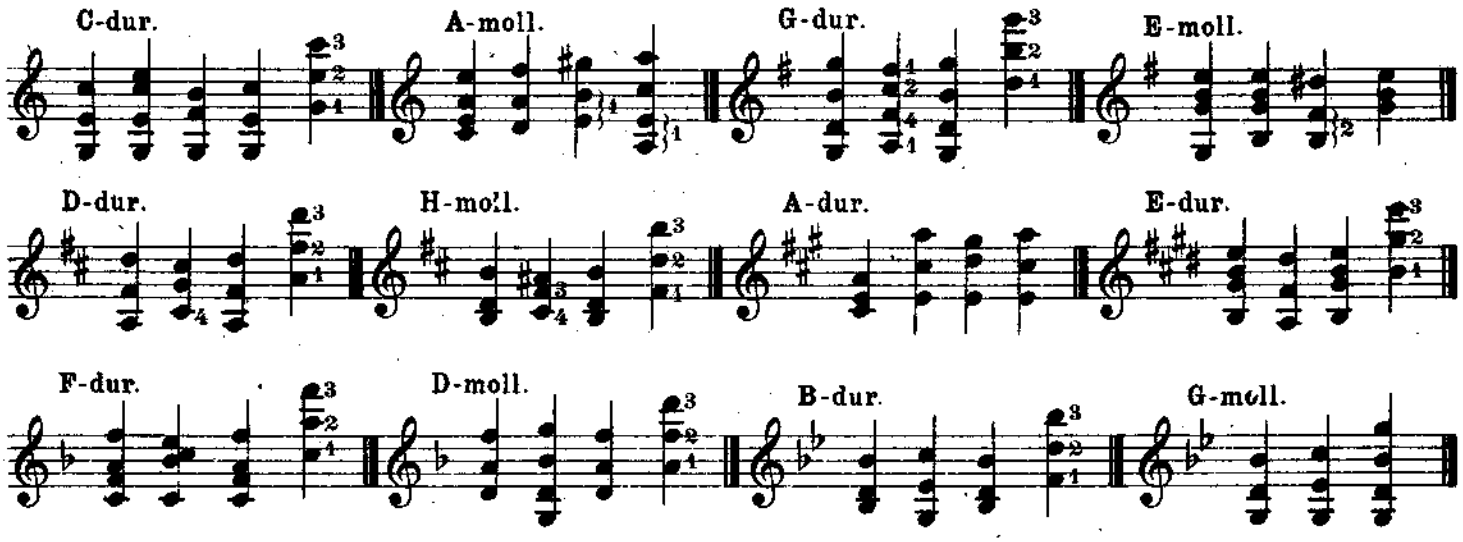


Satz aus „Cavalleria Rusticana."



Lektion 17.

Akkorde.



Ich habe an Akkorden nur die wirklich spielbaren gebracht. Dieselben werden mit einem leichten Anschlag von oben nach unten gespielt, man lasse einen Ton immer in den anderen hineinklingen, das Anschlagen der Akkorde muss gewissermassen ein leichtes Hinwegstreichen mit der Penna über die Saiten sein.

Lektion 18.

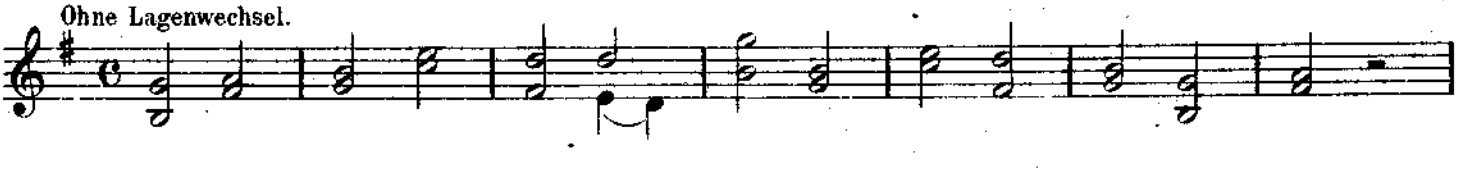
Der Doppel-/und mehrstimmige Satz.

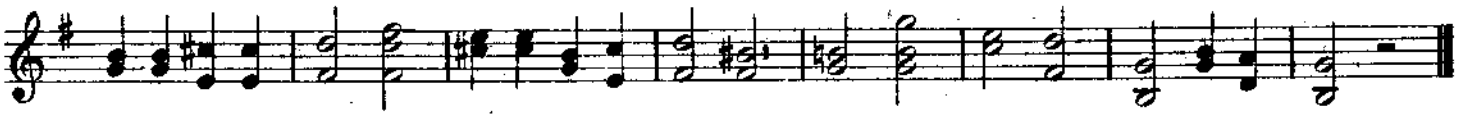
Man achte darauf, dass beim Doppel- und mehrstimmigen Spiel die Penna ziemlich lose gehalten wird, und das Tremolo über mehrere Saiten ein recht gleichmässiges sei. Ich fange zuerst mit 2stimmigen Sätzen an, man kann, nachdem man diese ersten Sätze studiert hat, leichte Volkslieder oder Opernmelodien selbst zweistimmig zu bringen versuchen, und verfolge hier hauptsächlich das harmonische Gesetz, dass Terzen und Sexten wohl klingen.

*) Den ersten Finger ½ Ton zurückziehen.

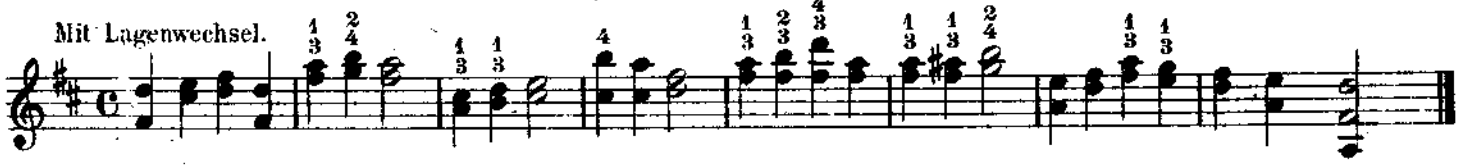
Die Fingersätze müssen genau innegehalten werden, und bitte ich, namentlich von Geigern nicht an meinen Vorschriften herumkritteln zu lassen, die Geige ist keine Mandoline, und ebenso, wie die Mandoline vieles nicht bringen kann, was die Geige bringt, ist es auch umgekehrt der Fall.

Ohne Lagenwechsel.



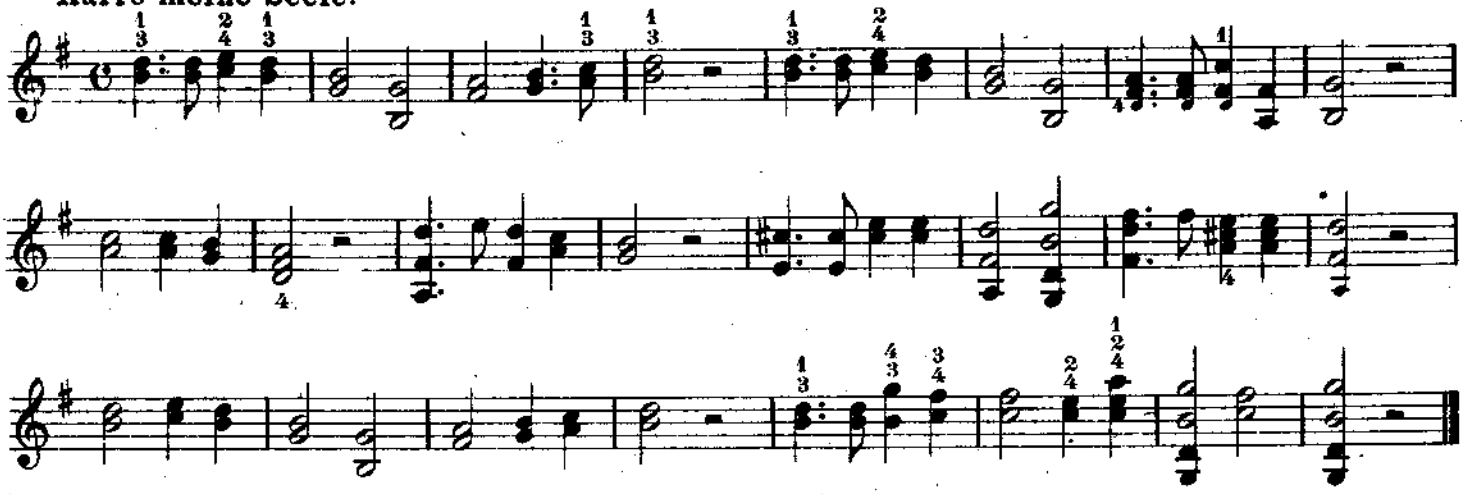


Mit Lagenwechsel.

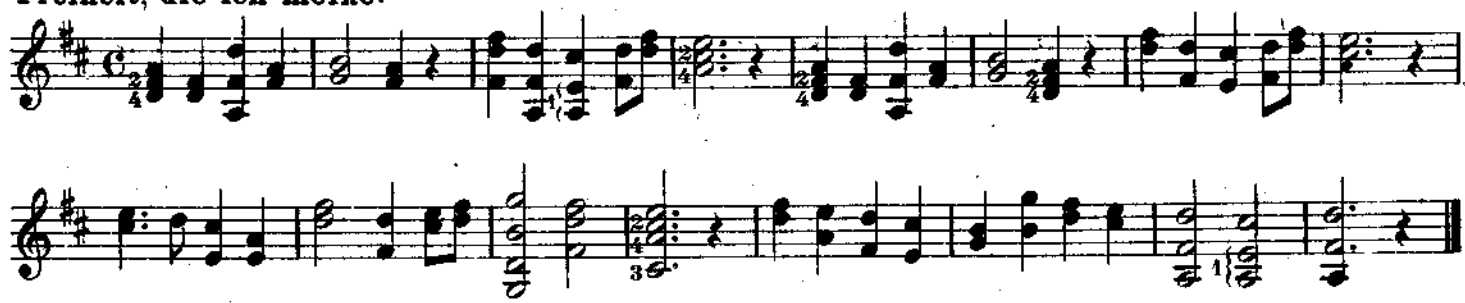


Man hat also beim Lagenwechsel zu beachten, dass bei 2 Tönen auf einer Saite der tiefere auf der vorherliegenden tieferen Saite genommen werden muss. Bei hierbei vorkommenden Vorschlägen darf das Tremolo fast garnicht unterbrochen werden, sondern die Hand springe während des Tremolos auf die 3. Saite über und schlage den erforderlichen Ton kräftig an.

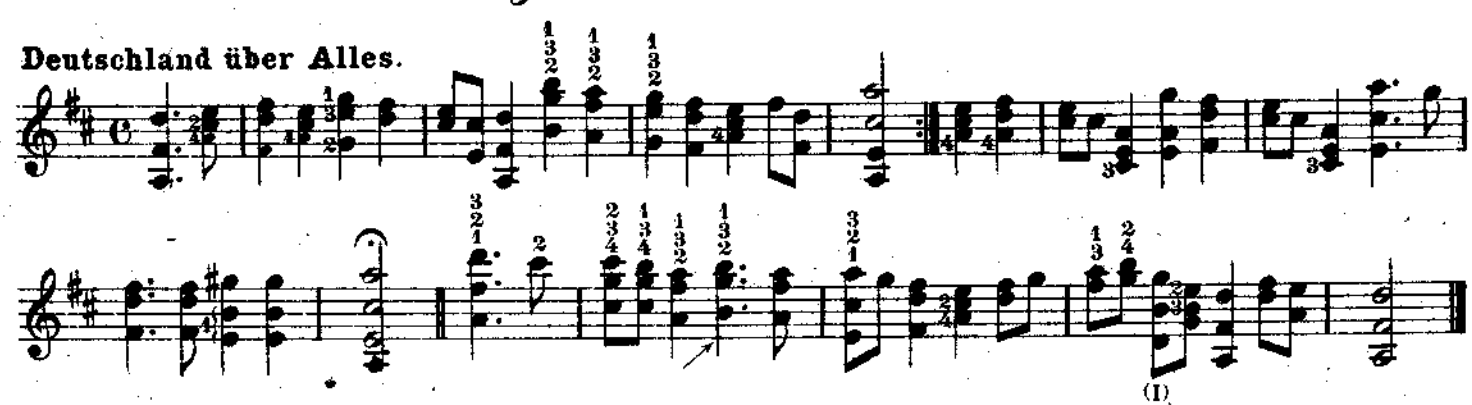
Harre meine Seele.



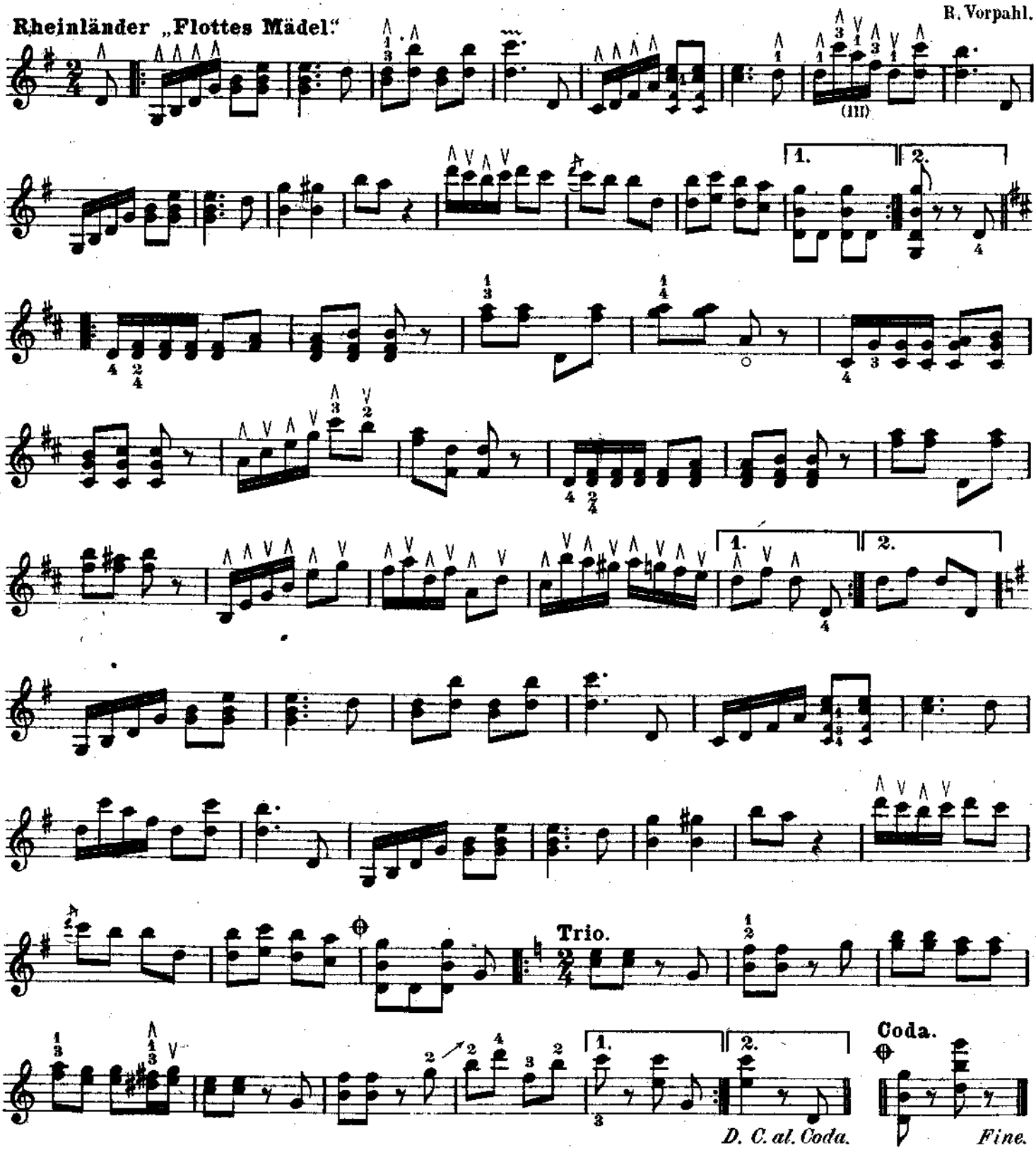
Freiheit, die ich meine.



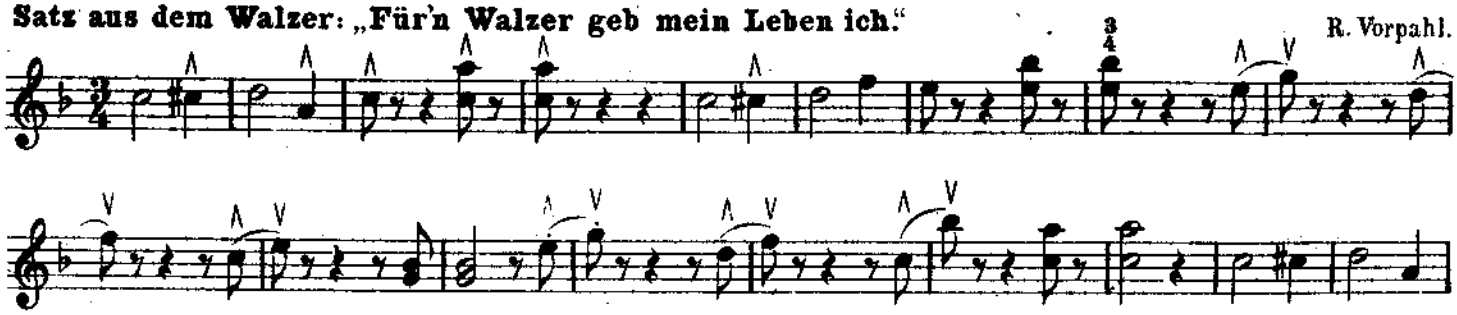
Deutschland über Alles.

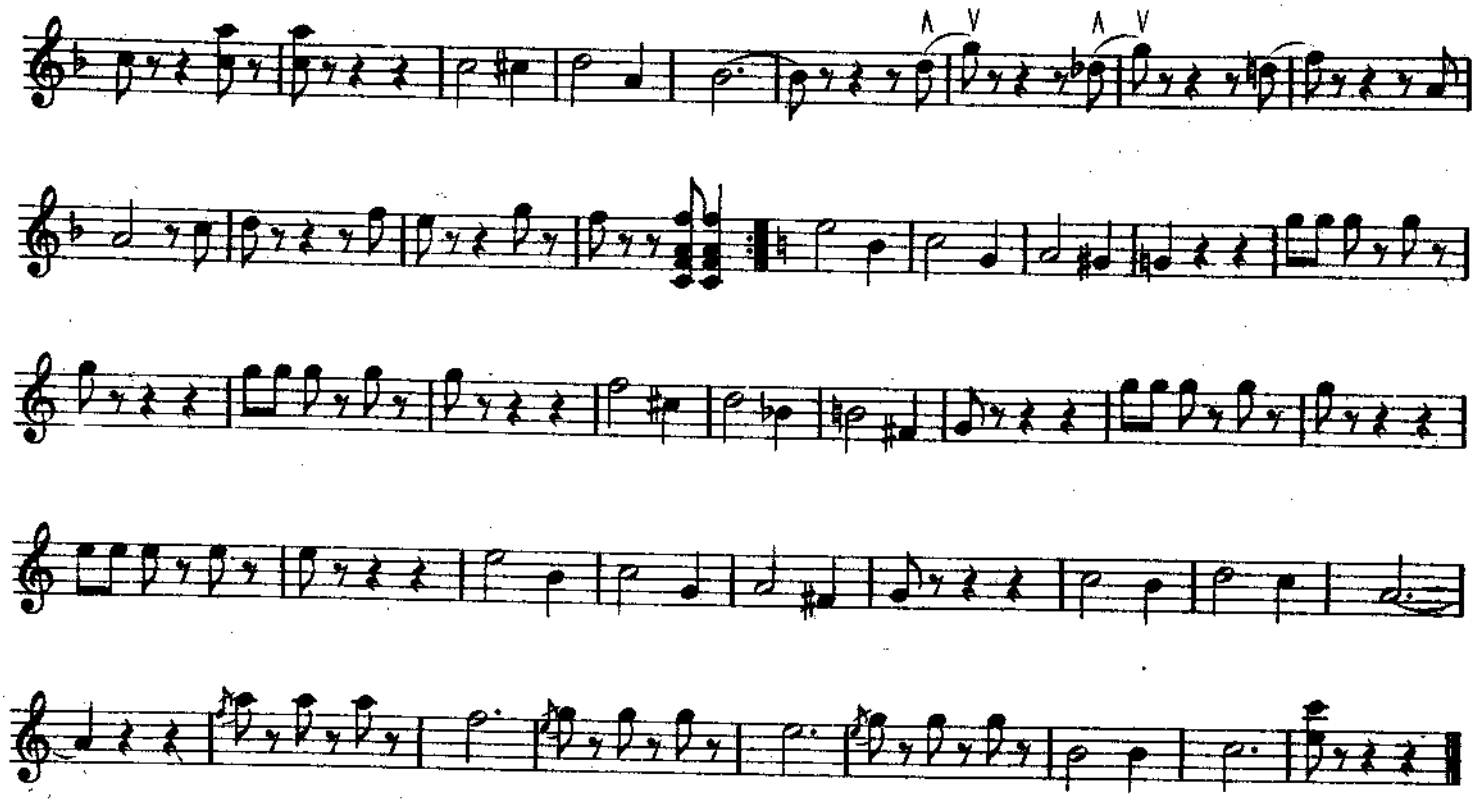


Rheinländer „Flottes Mädel." R. Vorpahl.

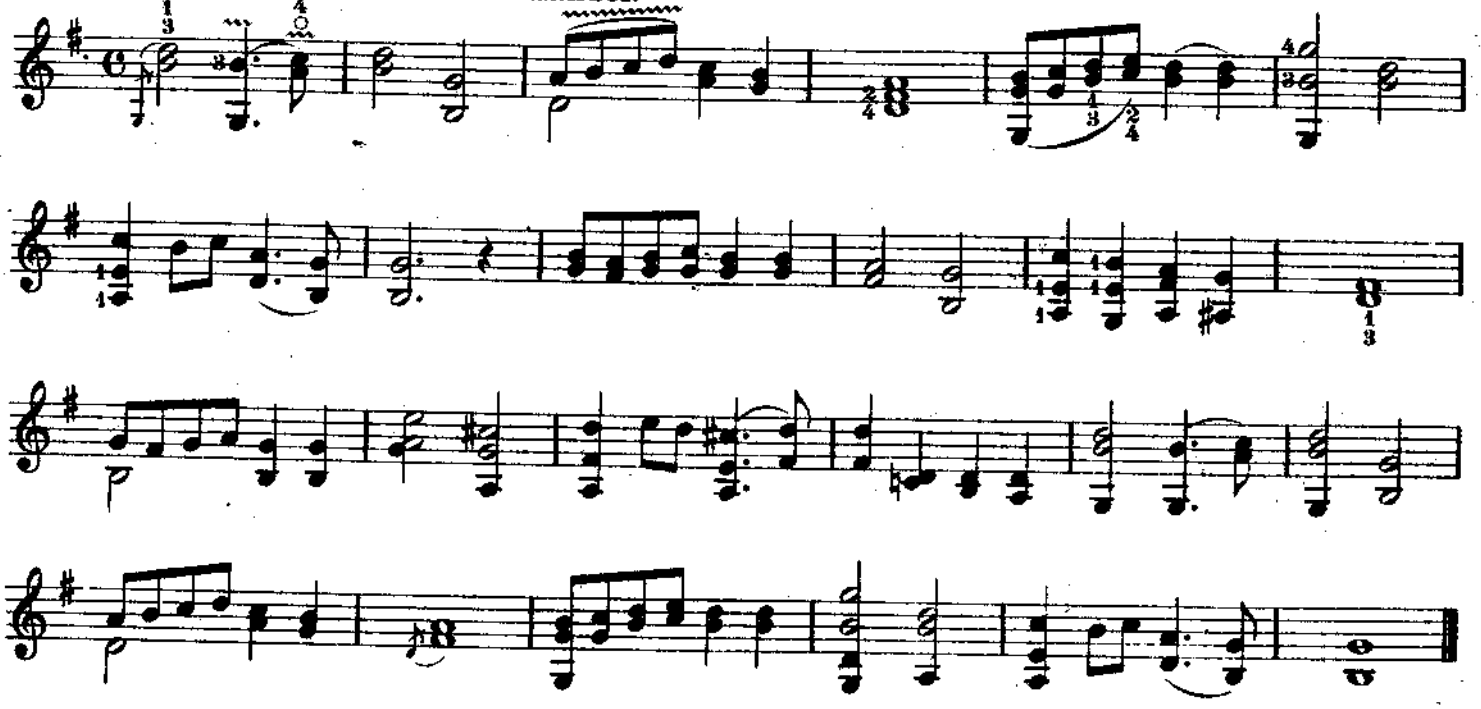


Satz aus dem Walzer: „Für'n Walzer geb mein Leben ich." R. Vorpahl.

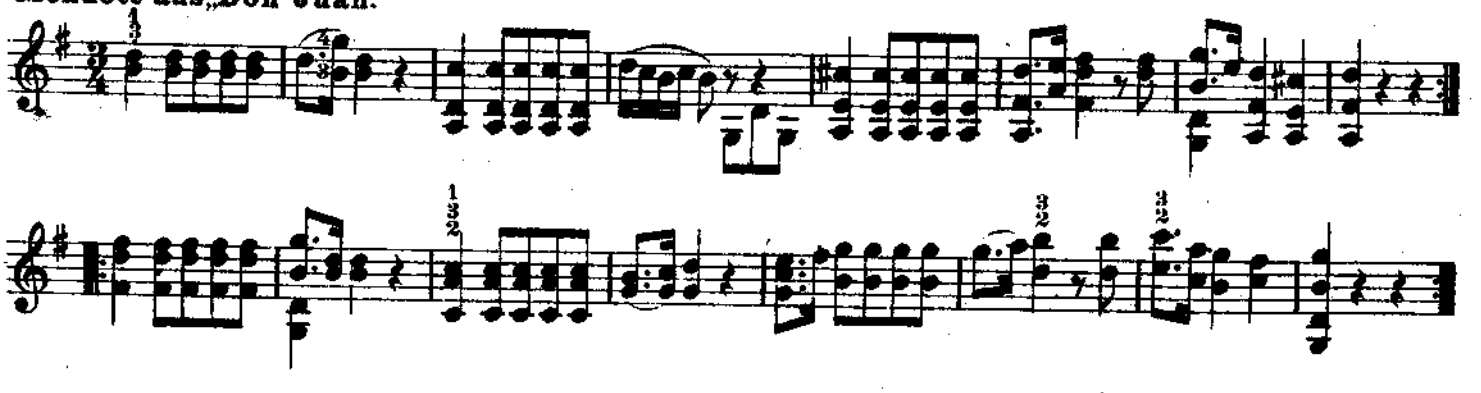




Chor aus Judas Maccabäus von Händel.



Menuett aus „Don Juan."



Im Verlage von **Ad. Köster** in **Berlin W. 35.**
erschienen ferner und sind bereits in großer Anzahl verbreitet:

Deutsche Volkslieder
zur Laute (Guitarre)

von

R. VORPAHL

in zwei Bänden je M. 9.— mit Aufschlag

Inhalt der 1. Sammlung:

Abmarsch
A Busserl ist a schnuckrig Ding
Akkord-Tabelle
Altes schlesisches Scherzlied
Am Sonntag
Blühe, liebes Veilchen
Brüderlein und Schwesterlein
Danz, danz Quiselche
Das Lied vom Wasser und Wein
Der Baiersche Bettler
Der Doktor Eisenbart
Der gute Reiche
Der Jungfernkranz
Der Schlossergesell
Der Schneider Jahrestag
Der Soldat
Der sterbende Soldat
Der Tyroler und sein Kind
Der unglückliche Schuß
Der Verblüffte
Der Wirtin Töchterlein
Die drei Reiter
Die Gärtnersfrau
Die Lore am Tore
Die 'ölzerne Bein
Die Ungetreue
Die Vogelhochzeit
Ein lust'ger Musikante
Ein Sträußchen am Hute
Es kann ja nicht immer so bleiben
Es steht ein Wirtshaus an der Lahn
Ewald und Kunigunde
Feinsliebchen du sollst mir nicht barfuß gehn
Freut euch des Lebens
Hanschel und Gretel
Heidenröslein
Herz ich bin dein
Herzliebchen mein unterm Rebendach
Ich schieß' den Hirsch
Ich will euch erzählen ein Märchen
In die Höh
Kaffeechen
Lieb' Heimatland, adel
Lied der Treue
Liserl's Latern
Mein Lieb' ist eine Alpnerin
Mein Mann ist gefahren
Muß i denn
Sah ein Knab' ein Röslein steh'n
Schusters Abendlied
Schwäbisches Tanzliedchen
Schwedisches Tanzlied
Schwedisches Tanzlied
's ist mir Alles Eins
Stilleben
Unser Vaterland
Vetter Michel
Vogelsang
Von den drei Schneidern
Waldabenteuer
Warum blickt denn so verstohlen
Wenn der Topp
Wenn ich einmal der Herrgott
Zillertal, du bist mei Freud

Inhalt der 2. Sammlung:

Abschied
Aennchen von Tharau
Das Dreigespann
Das Lied von zwei Hasen
Das Mädchen und die Hasel
Der alte Reiter und sein Mantel
Der Baum im Odenwald
Der lustige Bub
Der lustige Soldat
Der Nachtsänger
Der unerbittliche Hauptmann
Der Wettlauf
Dessauer Marsch
Die Auserwählte
Die bekehrte Schäferin
Die Glocke
Die kleine Spinnerin
Die lustigen Brüder
Die Schäferin
Die Schäferin und der Kuckuck
Die Schildwache
Die Schwermütige
Die Spinnerin
Die Wacht am Rhein
Donaustrudel
Drei Lilien
Eine Schwalbe macht kein Sommer
Einkehr
Erinnerung an das Schätzle
Feinslieb verloren
Flug der Liebe
Frühling
Gold und Silber
Gute Nacht
Handwerksburschen Abschied
Horch, was kommt
Hüt du dich
Ich sah ein Röschen
Im Rosengarten
Im schwarzen Wallfisch
Im tiefen Keller
Klage
Kranzelkraut
Kutschkelied
Liebesjammer eines Dorfknechtes
Lied an einen Boten
Lindenlaub
Mailüfterl
Mädchentreue
Mei Maidle
Müller-Lied
Phidile
Sänger-Marsch
Schneiders Höllenfahrt
Soldaten-Lied
Spottlied auf Napoleons Rückzug
Stegreiflied
Strömt herbei, ihr Völkerscharen
Susani, susani
Trübsinn
Verstehst
Vierzeilen
Volkslied aus dem Rheinlande
Vom Küssen
Wanderlied
Was das Menschenherz braucht
Wenn die Soldaten
Zum Ausmarsch

No. 11

Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H., Berlin.

Heft 3.

1. Romanze aus „Undine", Es wohnt am Seegestade . . . . . Lortzing
2. Romanze aus „Romeo" . . . . . Bellini
3. Der Vogelfänger aus „Zauberflöte" . . Mozart
4. Wir winden dir den Jungfernkranz, aus „Freischütz" . . . . . v. Weber
5. Jäger-Chor, aus „Freischütz" . . . v. Weber
6. Andante, aus „Joseph in Ägypten" . . Mèhul
7. Allegro, aus „Glöckchen des Eremiten" Maillart
8. Schlummerlied, aus „Stumme von Portici" Auber
9. Andantino, aus „Calif von Bagdad" Boildieu
10. Andante, aus „Zampa" . . . . . Herold
11. Einsam bin ich, nicht alleine, aus „Preciosa" Weber
12. Hobellied, aus „Verschwender" . . . Kreutzer
13. Triolienne, aus „Wilhelm Tell" . . . Rossini
14. Allegro, aus „Haymonskinder" . . . . Balfé
15. Allegro moderato, aus „Zampa" . . . Herold
16. Reich mir die Hand, aus „Don Juan" Mozart
17. Sonst spielt ich mit Zepter, aus „Czar und Zimmermann" . . . . . Lortzing
18. Marcia, aus „Weiße Dame" . . . . Boildieu
19. Arie, aus „Figaros Hochzeit" . . . . Mozart
20. Arie u. Tyrolienne, a. „Regimentstochter" Donizetti
21. Marcia, aus „Regimentstochter" . . Donizetti
22. Allegro, aus „Maurer und Schlosser" . Auber
23. Arie, aus „Lucrezia Borgia" . . . Donizetti
24. Keine Ruh bei Tag und Nacht, a. „Don Juan" Mozart
25. Allegretto, aus „Zauberflöte" . . . . Mozart
26. Arie, aus „Fallstaff" . . . . . Balfé
27. Ariette, aus „Freischütz" . . . . v. Weber
28. Aus der Oper „Ehrlichkeit und Liebe" . Wolf
29. Trinklied, aus „Lucrezia Borgia" . . Donizetti
30. Walzer, aus „Freischütz", „Preciosa" und „Czar und Zimmermann" . . . Lortzing
31. Arie, aus „Norma" . . . . . Bellini
32. Schneider Kakadu, a. „Schwestern aus Prag" Müller
33. Tyroler und sein Kind, a. „Die Zillerthaler" Nesmüller
34. Romanze (Rose wie bist du so schön) aus „Zemire und Azor" . . . . . Spohr
35. Arie aus „Don Juan" . . . . . Mozart
36. Cavatine, aus „Barbier von Sevilla" . Rossini
37. Allegretto, aus der Oper „Hocus Pocus" D. v. Dittersdorf
38. Romanze, aus „Fra Diavolo" . . . . Auber
39. Lied und Chor, „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen" . . . . . Lortzing
40. Arie, aus „Waffenschmied" . . . . Lortzing
41. Allegro, aus „Robert der Teufel" . Meyerbeer

Heft 4.

1. Das ist der Tag des Herrn.
2. Alle Jahre wieder.
3. Am Brunnen vor dem Tore.
4. Ehre Gottes in der Natur.
5. Böhmisches Zigeunerlied.
6. Mein Herz ist im Hochland.
7. Lied von *B. A. Weber.*
8. Ungarisches Lied.
9. Reiterlied.
10. La Paloma (Die Taube).
11. Schwedisches Lied.
12. Das bettelnde Kind von *Ferd. Gumbert.*
13. Im Wald *C. M. v. Weber.*
14. Die Lotosblume.
15. O du fröhliche.

15a. Wohl auf noch getrunken.

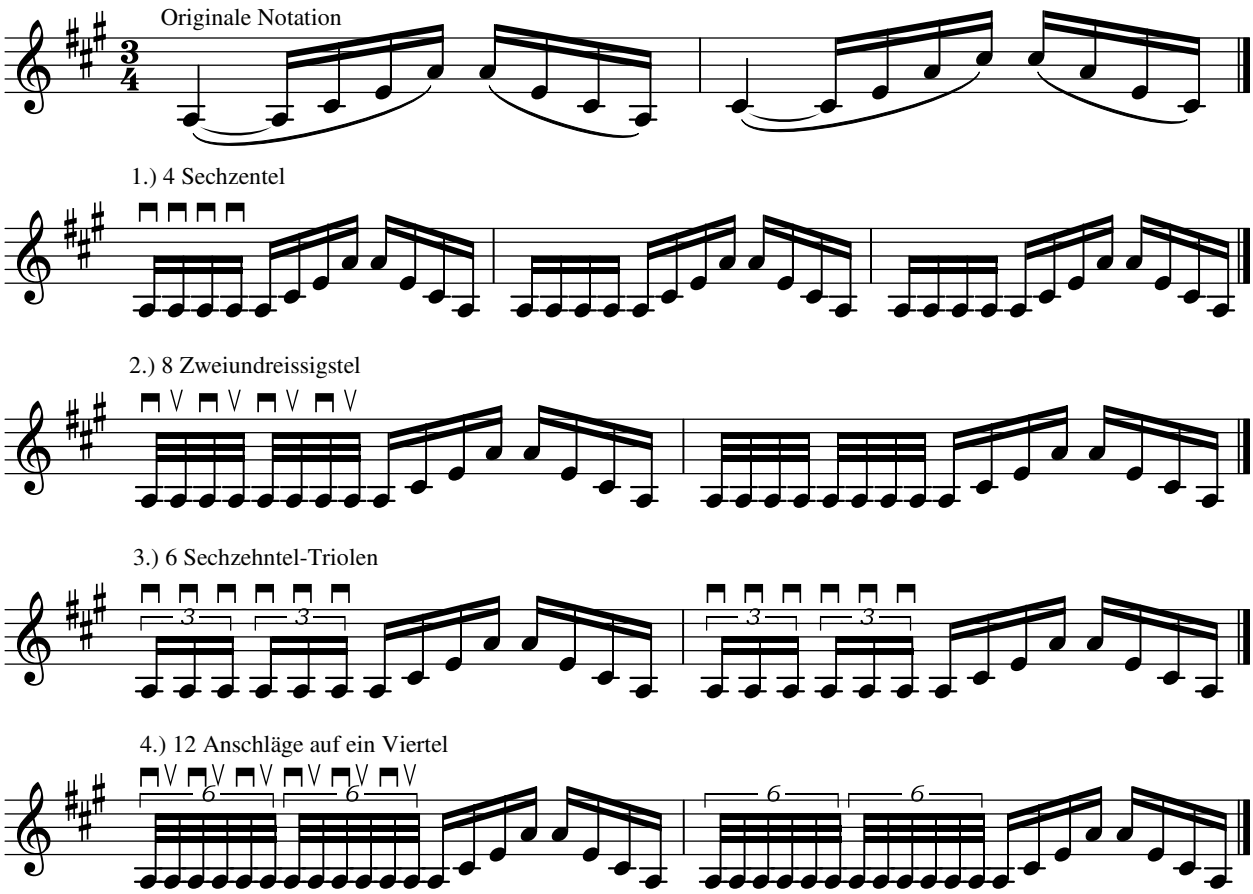
16. Wildschützen-Lied.
17. O bitt' euch liebe Vögelein. Von *Ferd. Gumbert.*
18. Ich bin ein Preuße.
19. Ave Maria.
20. Du siehst mich an.
21. O Thäler weit.
22. Auf der Alm drob'n.
23. Jetzt gang i an's Brünnele.
24. Das teure Vaterhaus. Von *Ferd. Gumbert.*
25. Das Waldhorn.
26. Von der Alpe.
27. Mich fliehen alle Freuden.
28. Was ist d. Deutschen Vaterland.
29. Sonntagslied.
30. Marseillaise.
31. Juanita. (Spanisch).
32. Süße Heimat (sweet home).
33. Bundeslied.
34. Wir saßen so traulich beisammen.
35. Dänisches Nationallied.
36. Holländisches Nationallied.
37. Lang, lang ist's her. (Irisch).
38. Gebet während der Schlacht.
39. Lieblingsplätzchen.
40. Wenn s. zwei Herzen scheiden.
41. Horch auf, horch auf.
42. Die lustigen Brüder.
43. Der Brandhof. (Steyrisch).
44. Amerikanische Nationalhymne
45. Frühlingslied.
46. Der Wendelstoa. (Bairisch).

Heft 5.

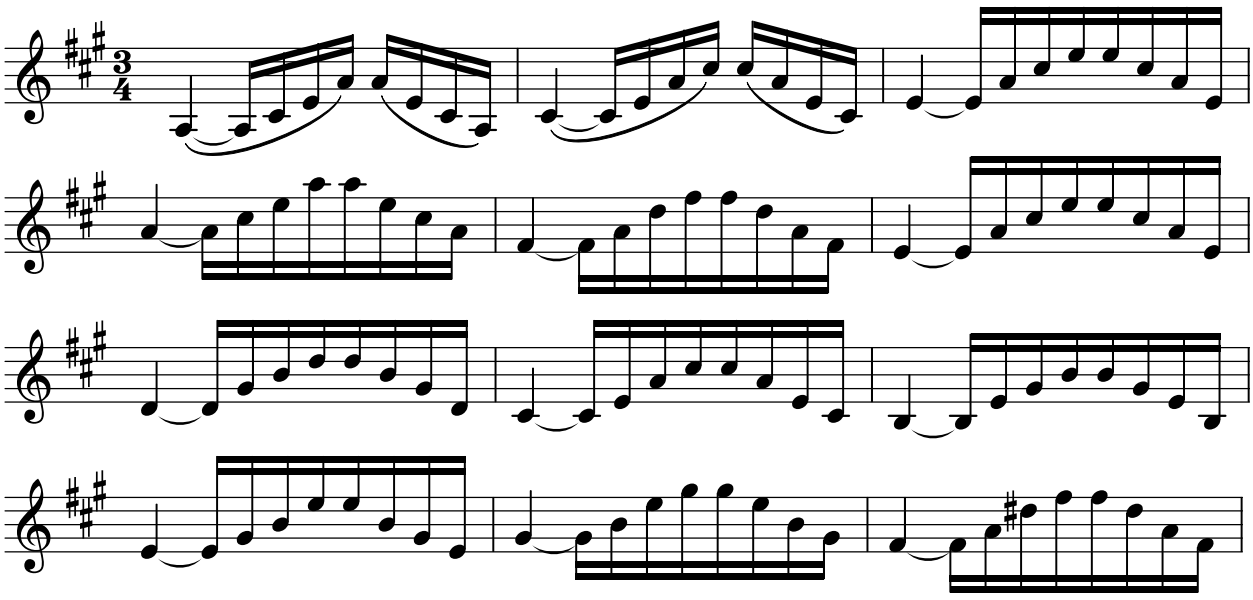
1. Armeemarsch Nr. 113.
2. Ländler.
3. Ist denn Liebe ein Verbrechen? Walzer v. *O. Klein.*
4. Gretchen-Polka von *Reimes.*
5. Jägermarsch.
6. Alpen-Schuhplattler.
7. Militär-Marsch von *Franz Schubert.*
8. Dessauer Marsch.
9. Die Leitartikel. Walzer von *Joh. Strauß.*
10. Schneeglöckchen. Mazurka v. *P. Morgan.*
11. Adelaiden-Walzer. Von *Joh. Strauß.*
12. Melodien-Quadrille (mit Kommandos). Von *Joh. Strauß.*
13. Champagner-Galopp. Von *C. H. Lumby.*
14. Washington Post-Marsch. Von *Sousa.*
15. Ich liebe dich allein. Walzer von *R. Thiede.*
16. Rheinländer. Von *Morgan.*
17. Mein Oestreich. Marsch von *E. Preiss.*
18. Cadetten-Marsch. *Sousa.*
19. Tyrolienne.
20. Rudolfsheimer Polka von *Ziehrer.*
21. Pariser Einzugs-Marsch.
22. Bier-Walzer.

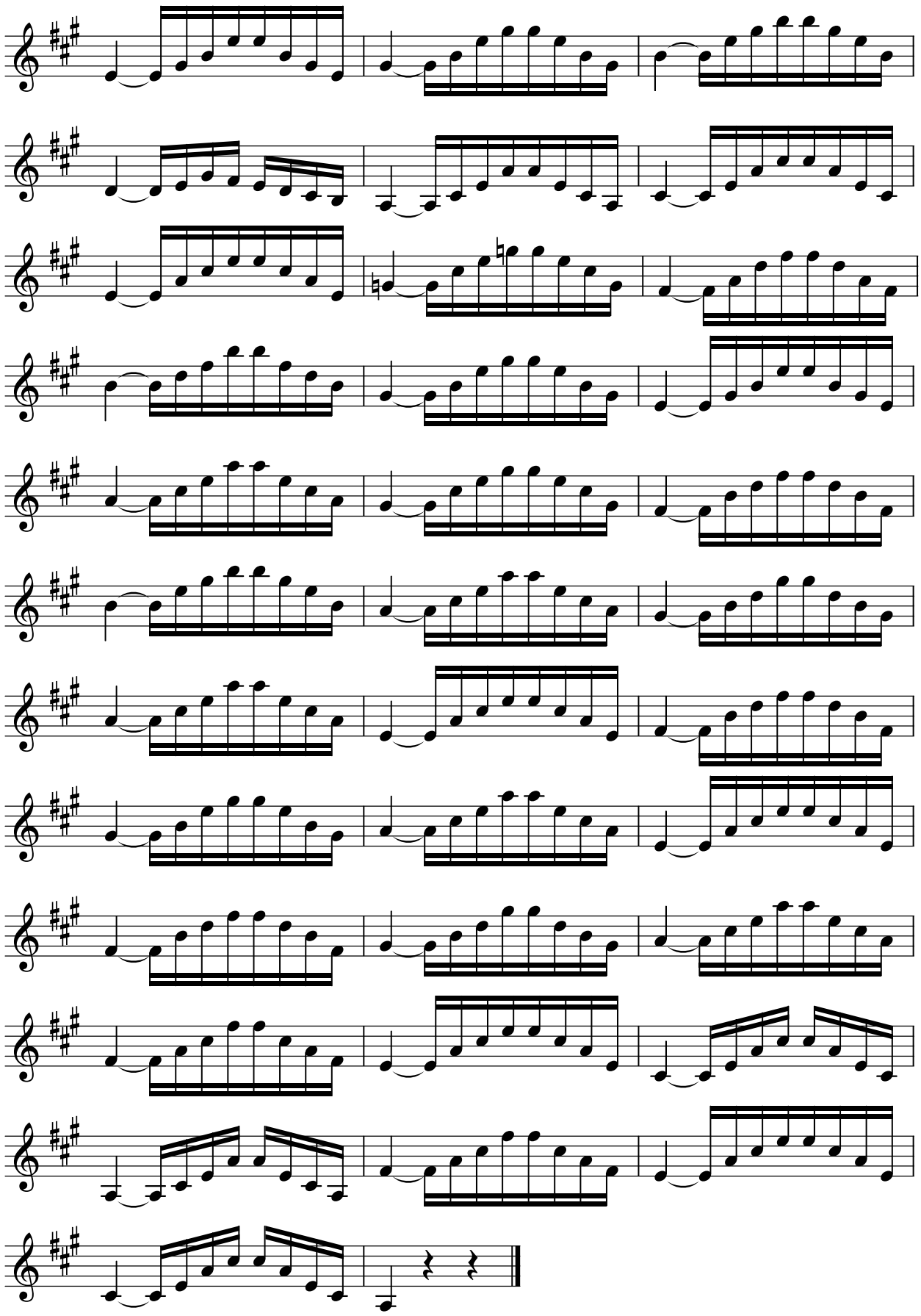
Etüde aus op. 45
Franz Wohlfahrt

Diese Etüde von Franz Wohlfahrt eignet sich sehr gut um das Tremolo zu üben. Je nach Tempo können 8 oder 12 Anschläge auf die Viertelnote gespielt werden. Eine gute Übung ist es auch, statt der Wechselschläge nur die Abschläge zu spielen, der Bewegungsablauf der rechten Hand ist dabei fast gleich, nur dass der Aufschlag die Saite nicht treffen soll.

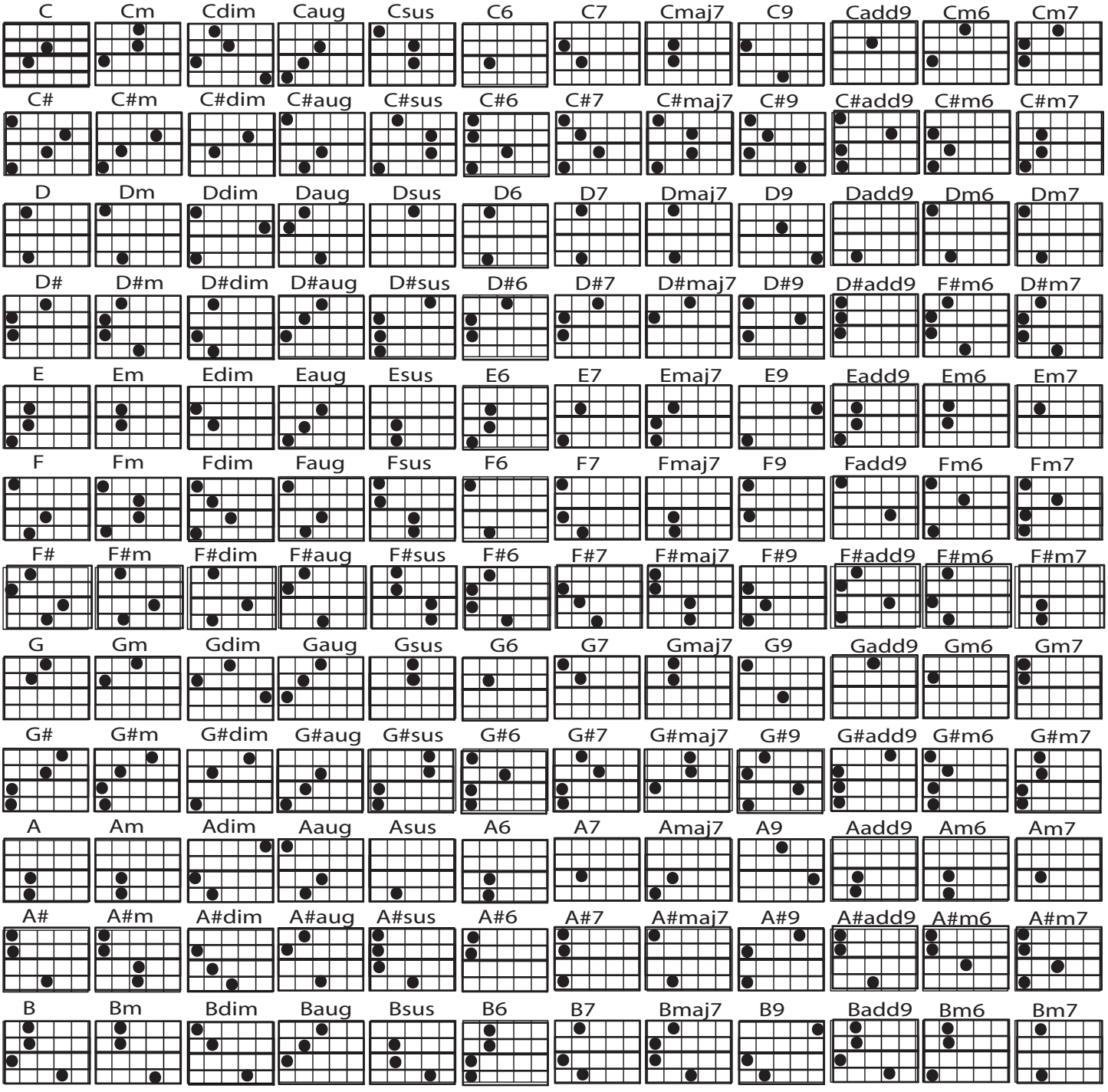


Etüde

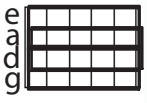




Mandolin Chords



tuned:



B.A.154

ALFREDO CERIMELE

MÉTODO
TEÓRICO - PRÁCTICO
PARA
M A N D O L I N

RICORDI

PARTE PRIMERA

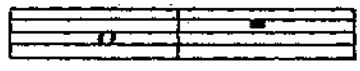
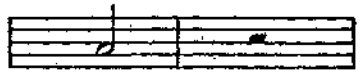
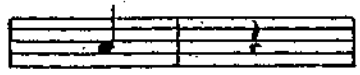
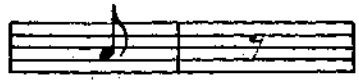
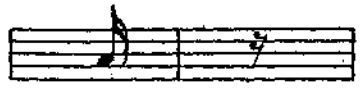
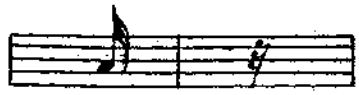
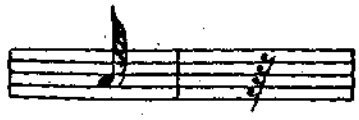
CAPITULO I

Elementos musicales necesarios para el estudio del Mandolín

DE LAS FIGURAS Y DE LAS PAUSAS

Las figuras son siete, las pausas también siete, y tienen el mismo valor que las figuras.

EJEMPLO

SEMIBREVE o REDONDA		Vale un compás, es decir 4 movimientos
MÍNIMA o BLANCA		» medio » » » 2 »
SEMÍNIMA o NEGRA		—» un 4º de compás, es decir, 1 movimiento
CORCHEA		-» un 8º » » » 2 por
SEMICORCHEA		-» un 16º » » » 4 » »
FUSA		-» un 32º » » » 8 » »
SEMIFUSA		-» un 64º » » » 16 »

© RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Cangallo 1558 - Buenos Aires.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

DEL PUNTO

Tenemos tres clases de puntos: simple, doble y coronado.

Simple (·) — es aquel punto que sigue la nota y aumenta á la misma la mitad de su valor.

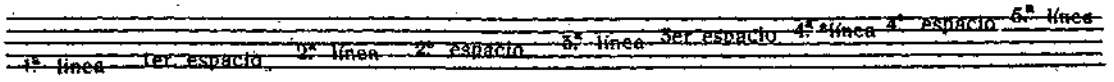
Doble (··) — formado con dos puntos, de los cuales el segundo aumenta la mitad del valor del primero.

Coronado (𝄐) — es de dos clases: *interrumpido*, si se encuentra en el cuerpo de la pieza; *final*, si se encuentra al final de la pieza.

DE LAS NOTAS

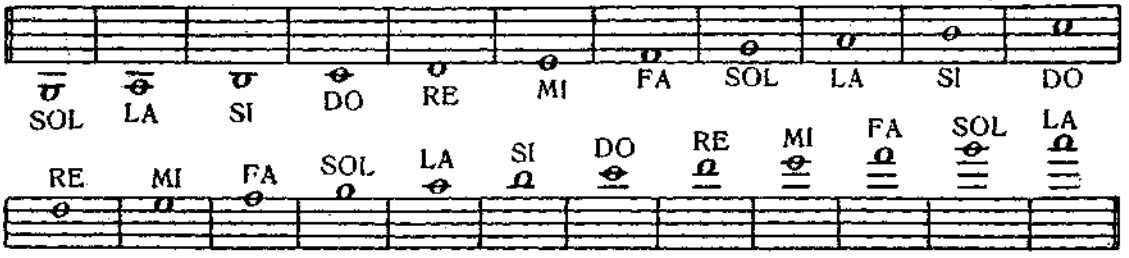
Las notas son siete: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.
Se encuentran situadas en el Pentágrama, compuesto de 5 líneas y 4 espacios

EJEMPLO DEL PENTAGRAMA

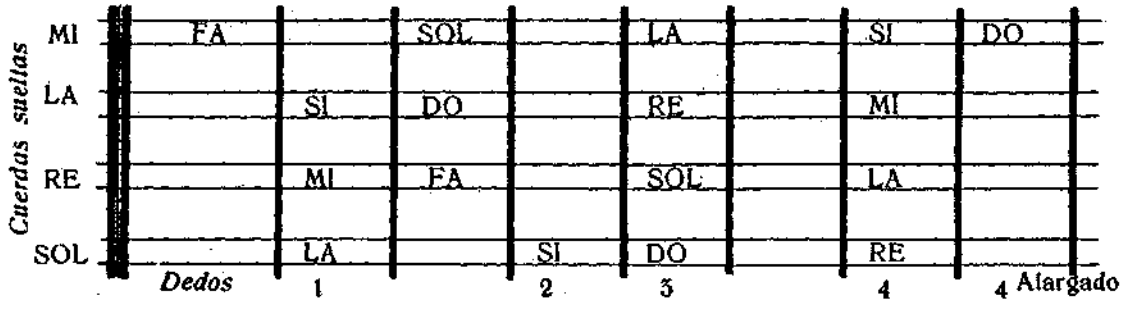


Hay líneas suplementarias ó adicionales del pentágrama, arriba como debajo del mismo.

NOMBRE DE LAS NOTAS



PROSPECTO DE LOS TRASTES FIGURADOS



DE LOS ACCIDENTES

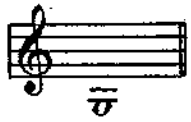
Los accidentes son cinco:
El sostenido, ♯ que sube el sonido de la nota medio tono.
El doble sostenido 𝄪 ó × también sube la nota de un tono.

El bemol, ♭ que baja la nota medio tono.
El doble bemol, 𝄫 que baja la nota un tono.
El becuadro, ♮ devuelve á la nota su tono natural.
Los accidentes pueden ser: naturales y accidentales.
Naturales cuando están colocados cerca de la llave y tienen valor en toda la pieza.
Accidentales cuando se encuentran durante la pieza y tienen valor en el solo compás en que se encuentran.

DE LAS LLAVES

Las llaves son tres: de Do de Fa y de Sol.
Para el Mandolín solamente es necesario conocer la llave de Sol, denominada también llave de Violín.

EJEMPLO

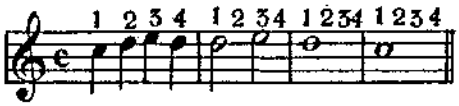


DE LOS TIEMPOS

Los tiempos de la música se dividen en dos clases: pares é impares.
Del tiempo par se forman 5 compases

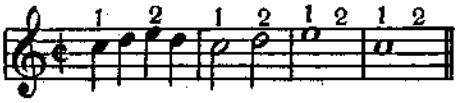
EJEMPLO

ORDINARIO Ó COMPASILLO



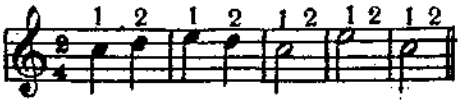
Es el tiempo principal. Se compone de 4 semínimas y se marca en 4 movimientos de 1 semínima por cada movimiento.

BREVE Ó COMPÁS MAYOR



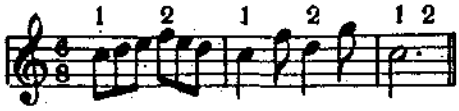
Se compone de 4 semínimas y se marca en 2 movimientos; dos por cada movimiento

DOS POR CUATRO

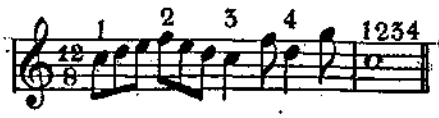


Se compone de dos semínimas y se marca en 2 movimientos; una por cada movimiento.

SEIS POR OCHO

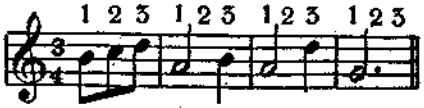


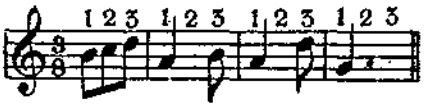
Se compone de corcheas y se marca en 2 movimientos; tres corcheas por cada movimiento.

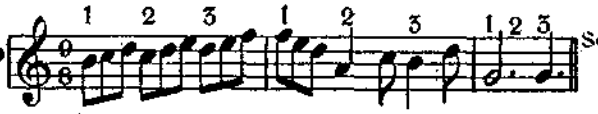
DOCE POR OCHO  compuesto de 12 corcheas que se marcan en cuatro movimientos tres por cada movimiento.

Del tiempo impar se forman tres compases.

EJEMPLO

TRES POR CUATRO  compuesto de 3 semínimas que se marcan en tres movimientos, una por cada movimiento.

TRES POR OCHO  Se compone de tres corcheas que se marcan en tres movimientos, una por cada movimiento.

NUEVE POR OCHO  Se compone de nueve corcheas que se marcan en tres movimientos, tres por cada movimiento.

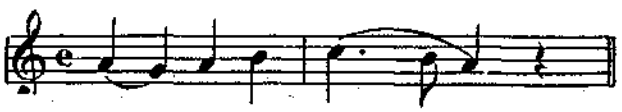
DE LA LIGADURA

Hay dos clases de ligadura; la *Real* y la de *Acentuación.*

Llámase *Real* cuando liga entre sí dos notas de modo que la segunda se incorpora á la primera.

EJEMPLO

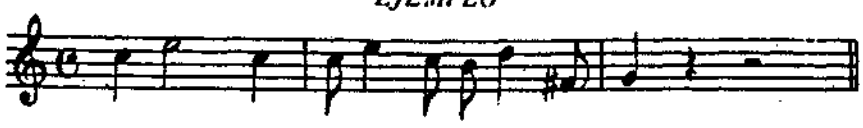
Llámase de *Acentuación* cuando liga entre sí dos notas de nombre diferente.

EJEMPLO 

DEL SINCOPADO

Cuando una nota de valor mayor se encuentra entre dos notas de valor menor contra tiempo á que da lugar llámase sincopado.

EJEMPLO



El tresillo de corcheas vale dos corcheas

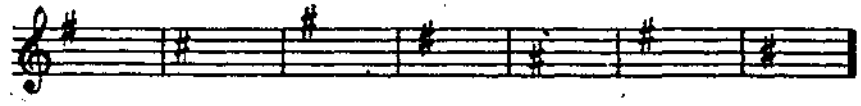
El tresillo de semicorcheas vale dos semicorcheas

El sestillo de corcheas vale cuatro corcheas

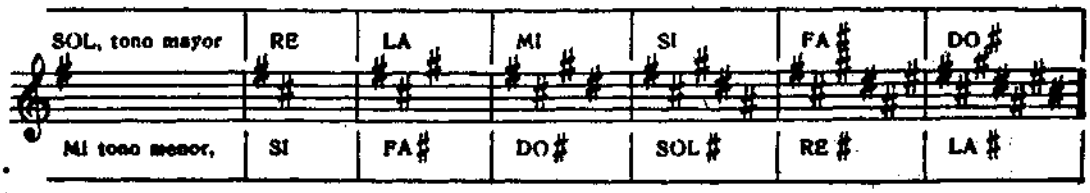
El sestillo de semicorcheas vale cuatro semicorcheas

DE LOS SOSTENIDOS

Los sostenidos son siete y caen á distancia de quinta. El 1° se marca en Fa; el 2° en Do; el 3° en Sol; el 4° en Re; el 5° en La; el 6° en Mi y el 7° en Si.

EJEMPLO 

Los sostenidos, á más de alterar de medio tono cada nota, sirven también para fijar las diferentes tonalidades musicales.

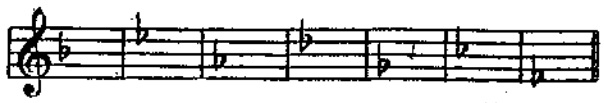


DE LOS BEMOLES

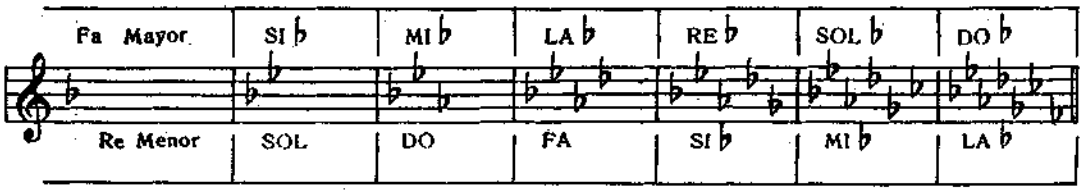
Asi como los sostenidos, los bemoles también son siete y van de cuarta en cuarta.

El primero se marca en SI, el 2° en MI, el 3° en LA, el 4° en RE, el 5° en SOL. el 6° en Do y el 7° en FA.

EJEMPLO



Los bemoles también, à más de disminuír de medio tono las notas batidas sirven para establecer los varios tonos.

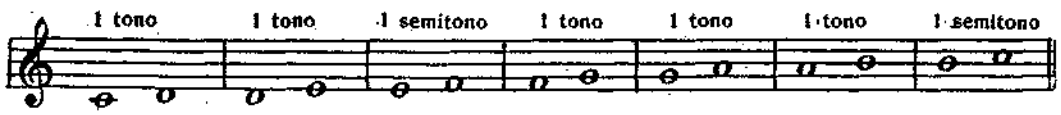


ADVERTENCIAS

1ª El tono natural sobre el cual se basan todos los demás es el tono de Do mayor y LA menor que no necesitan accidentes.

2ª Si cerca del quinto grado del tono mayor hay un accidente, la pieza es en tono menor; en caso diferente será en tono mayor: otro modo de conocer el tono de una pieza consiste en la observación de la primera nota debajo que acompaña.

3ª La escala se compone de cinco tonos y dos semitonos mayores.

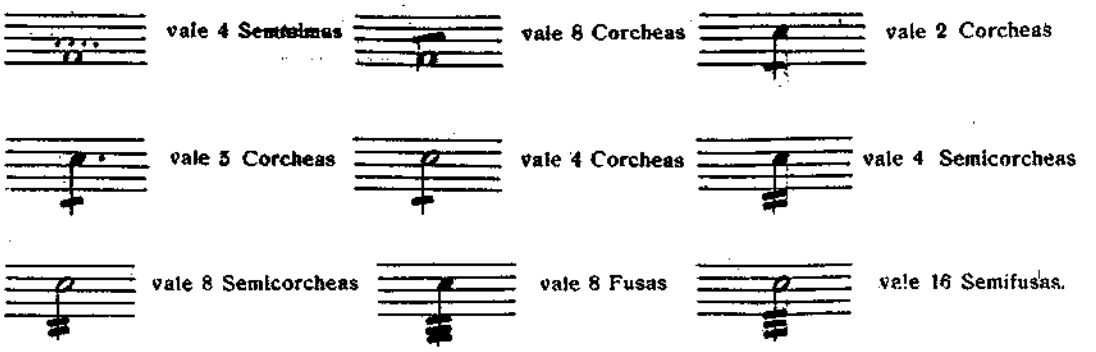


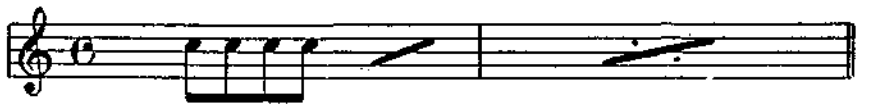
TÈRMINOS QUE INDICAN EL MOVIMIENTO DE UNA PIÈZA

Los movimientos principales son cinco: *Adagio, Largo, Andante, Allegro, Presto.*
De cada uno de ellos derivan muchos más que se aprenden de práctica.

Nota:—Para el Mandolín, desde el Adagio hasta el Andantino las corcheas se hacen con trémolo; desde el Andante en adelante no.

DE LAS ABREVIATURAS



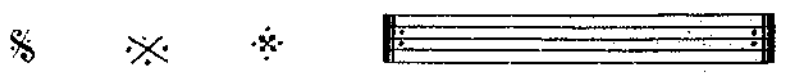


p piano, *pp* pianissimo, *f* fuerte, *ff* fuertísimo *mf* medio fuerte.

sf ó *fz* esforzando el • (sobre la nota) quiere decir nota suelta.

marc. ó Λ marcado ▿ (sobre la nota) ménos densidad

Signos que indican la repetición de una parte cualquiera de una pieza.

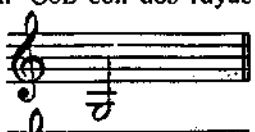


CAPITULO II.
Descripción del Mandolín

El Mandolín está formado con cuatro cuerdas dobles, es decir que cada dos cuerdas son unísonas.

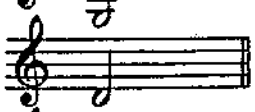
Tocando la 4ª suelta (1) el sonido que se produce corresponde al Sol con dos rayas debajo del pentágrama.

EJEMPLO



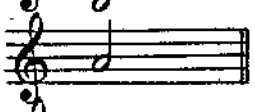
Tocando la 3ª cuerda suelta se consigue el Re debajo del pentágrama

EJEMPLO



La 2ª cuerda suelta corresponde al La 2º espacio

EJEMPLO



Con la 1ª cuerda se consigue el Mi 4º espacio.

EJEMPLO

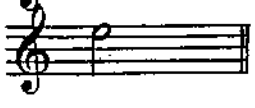


Figura general de las cuatro cuerdas sueltas del Mandolín

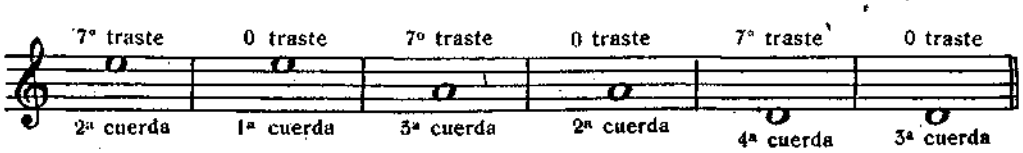
COMO SE AFINA EL MANDOLÍN

Comprimiendo con el dedo sobre el 7º traste de la 2ª cuerda y tocàndola con la púa que se tiene en la mano derecha, el sonido que se produce corresponde al Mi de la 1ª cuerda suelta, deberá estirarse ó aflojarse hasta que llegue á ser unísona con la nota detallada por la vibración del 7º traste de la 2ª cuerda.

En la 3ª cuerda tocando el 7º traste debe reproducirse el La de la segunda cuerda suelta; en caso diferente se estirará ó se aflojará hasta que las dos notas queden perfectamente unísonas.

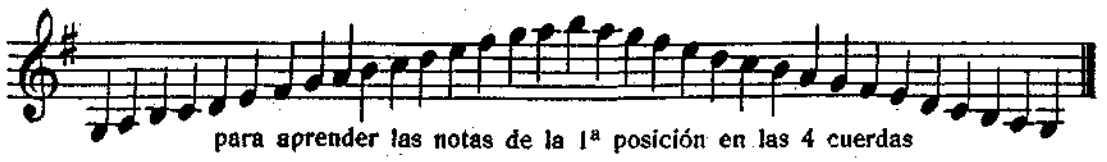
El mismo procedimiento se empleará con la 4ª cuerda cuyo 7º traste corresponde al Re de la 3ª cuerda.

DEMOSTRACIÓN

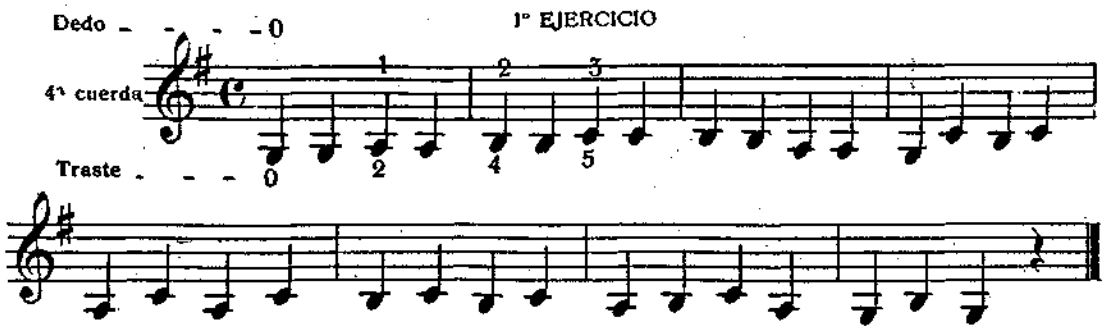


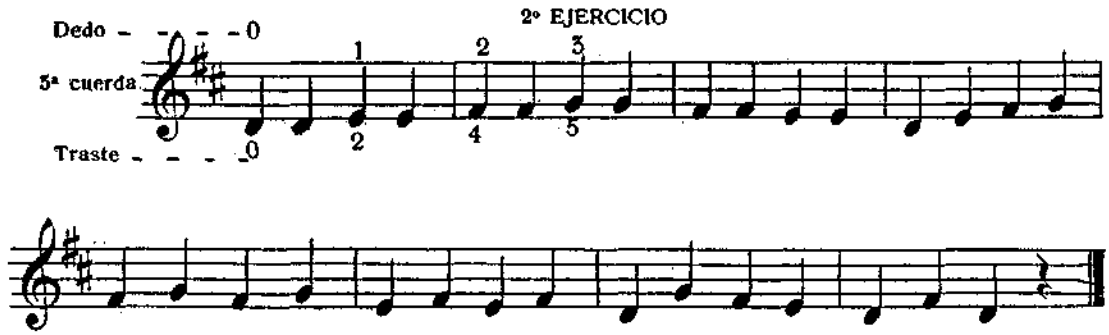
(1) El sonido que se obtiene tocando solamente con la púa sin hacer uso de los dedos de la mano izquierda llámase *cuerda suelta*, el signo que se emplea para marcar la cuerda ó nota suelta, es el 0(cero).

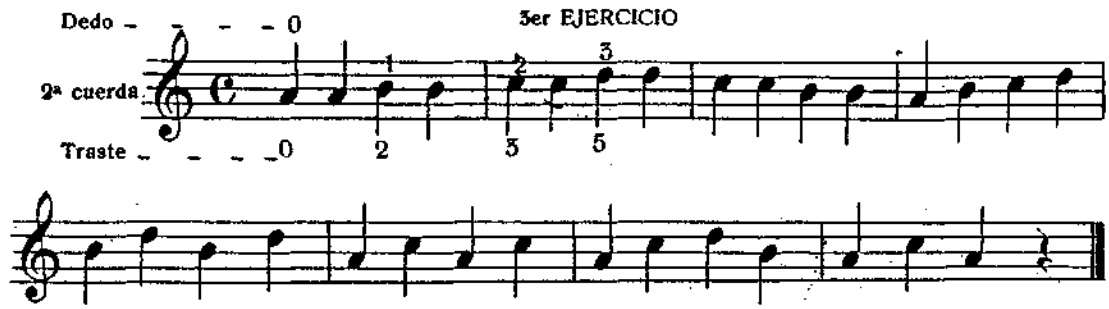
CAPÍTULO III.
EXTENSIÓN DE LA 1ª POSICIÓN

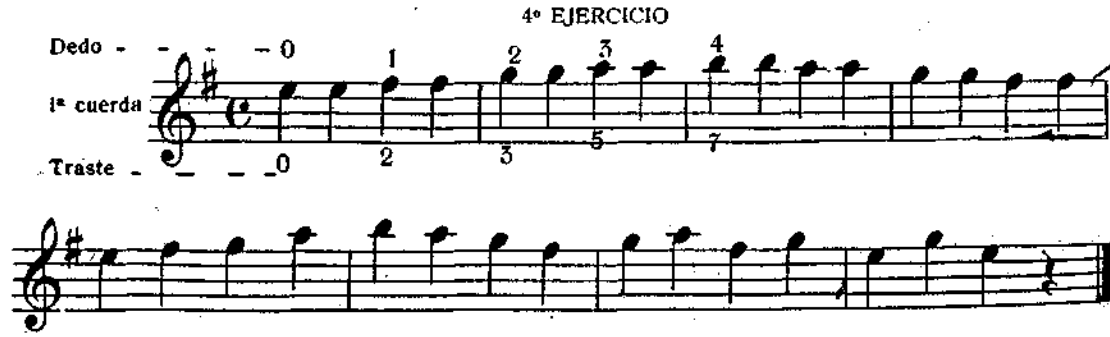


para aprender las notas de la 1ª posición en las 4 cuerdas

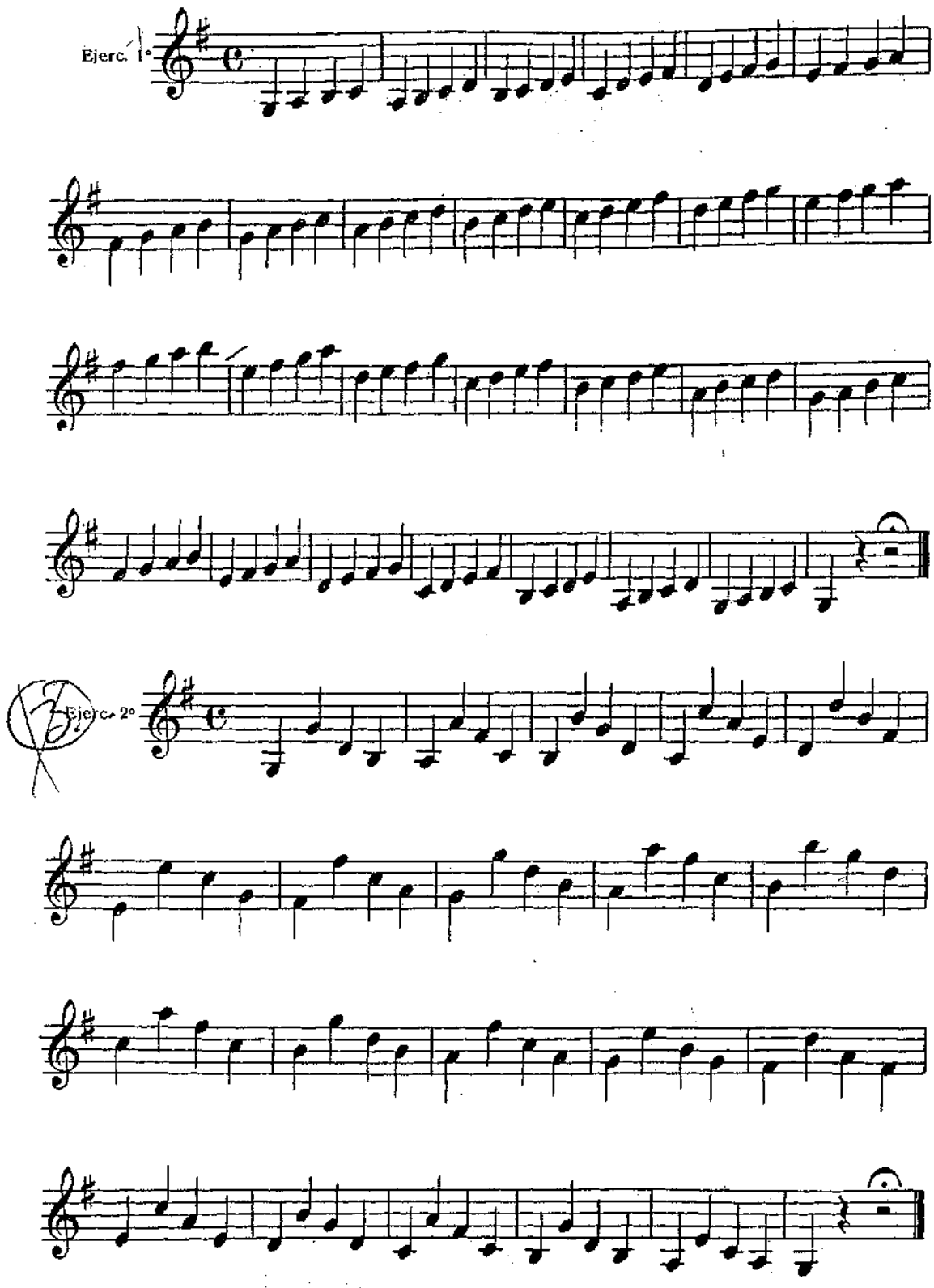






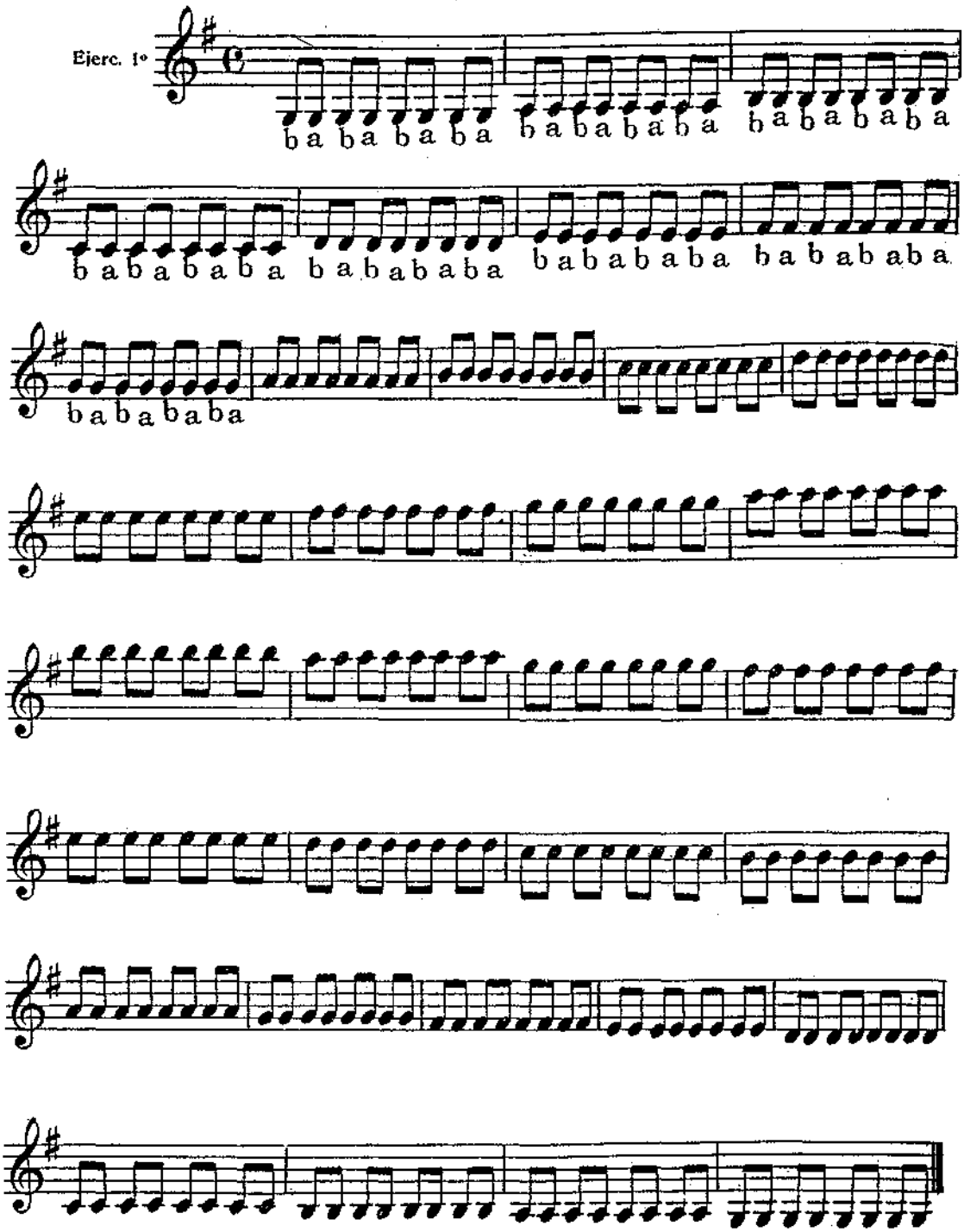


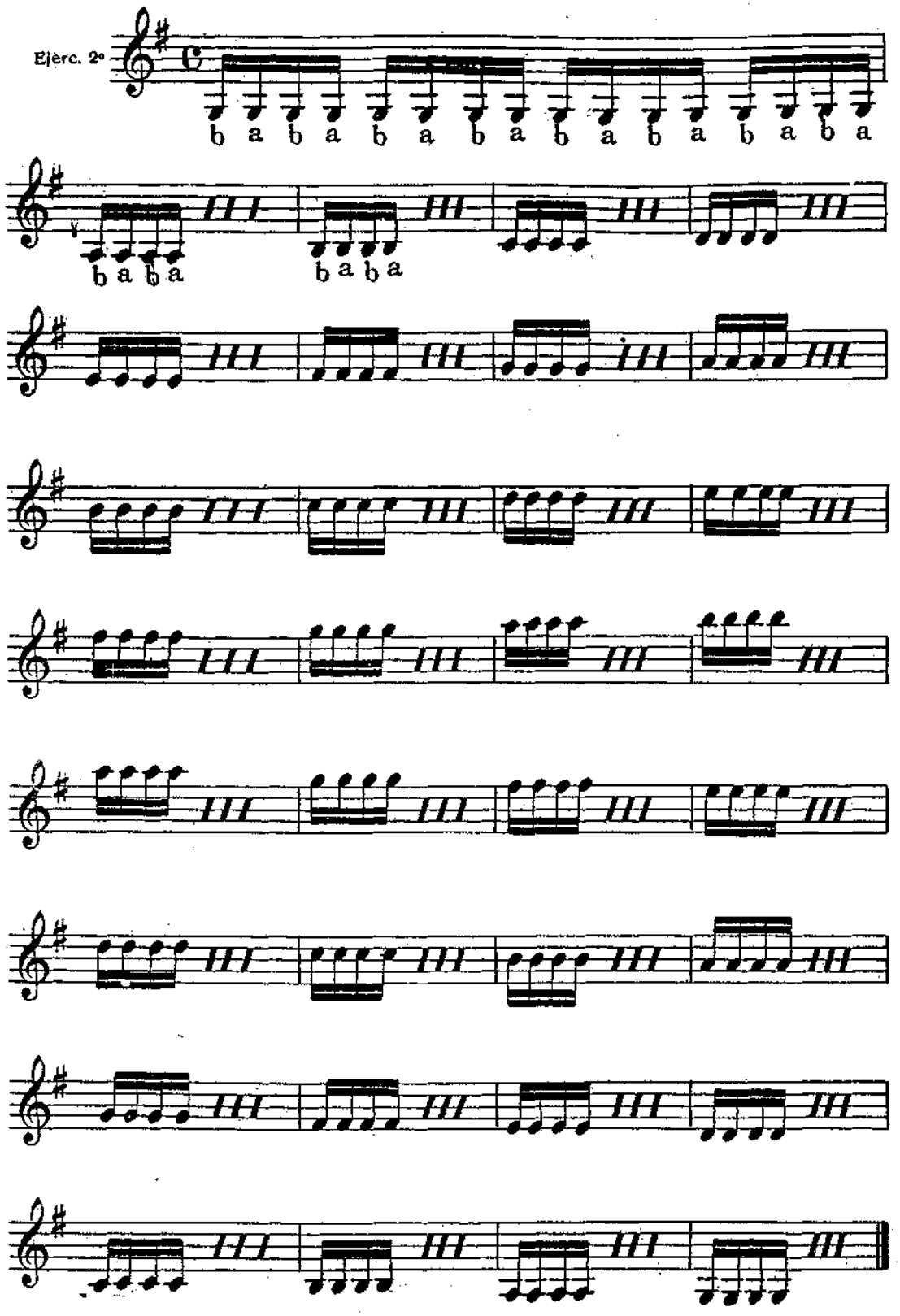
Repetirlo.


Ejerc. 1°
Ejerc. 2°

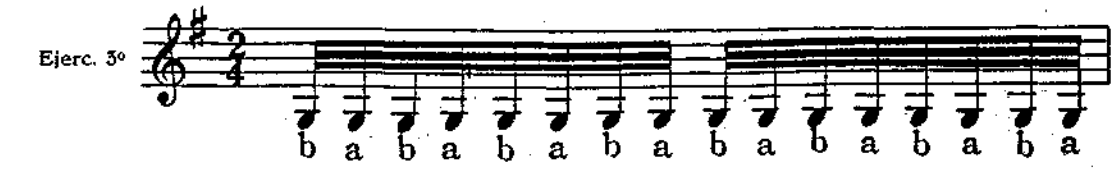
DEL TRÉMOLO

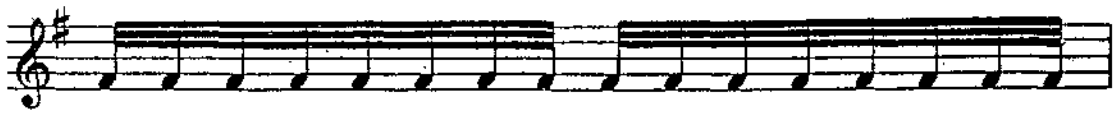
Para conseguir el trémolo, es decir la nota larga ó tenida es necesario hacer vibrar la púa bajando y alzando con celeridad el número de veces necesario para que la nota tremolada llegue á tener su valor.

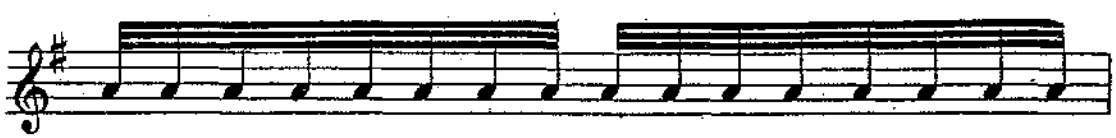


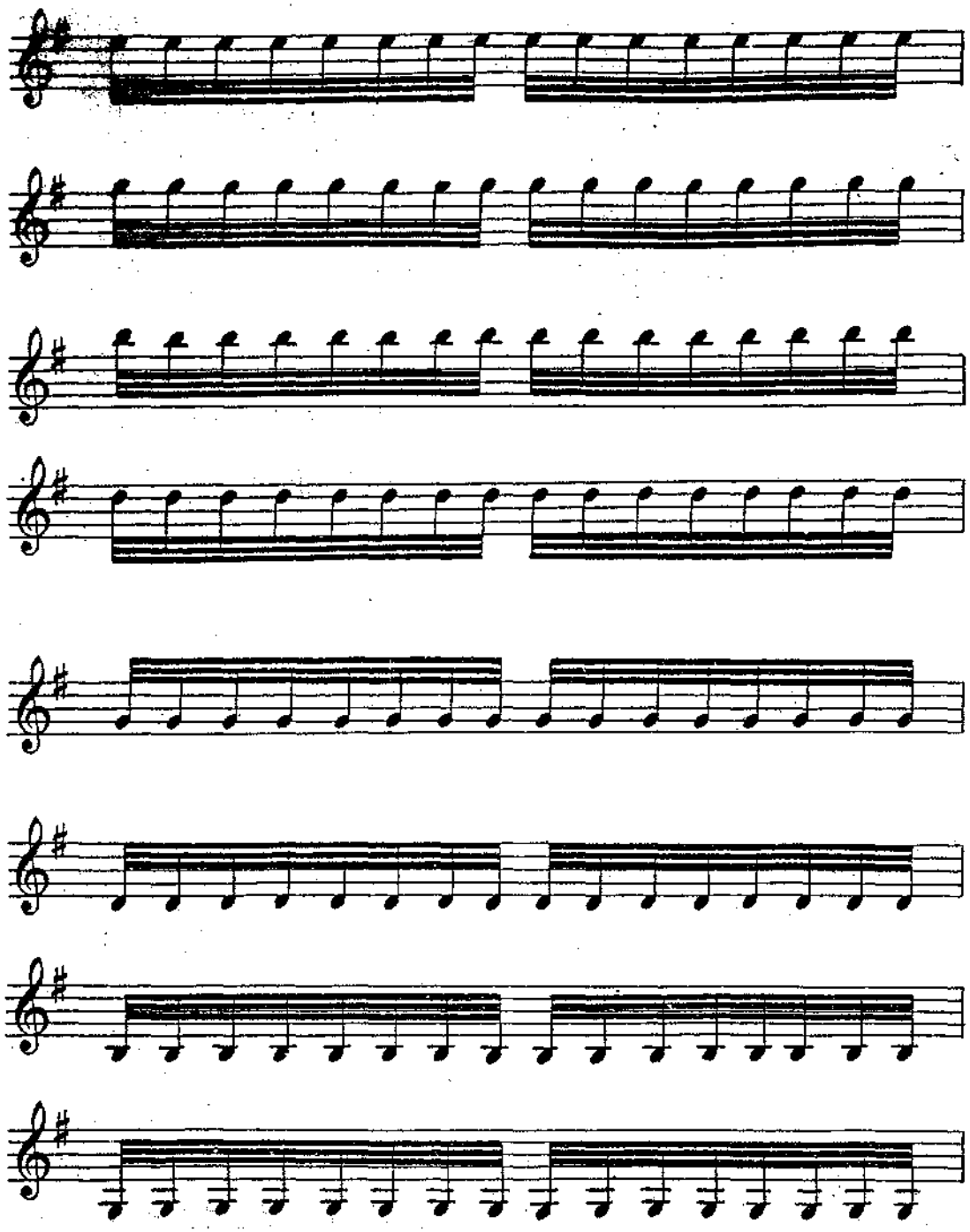

Ejerc. 2º
b a b a b a b a b a b a b a b a
b a b a
b a b a

Ejerc. 3º





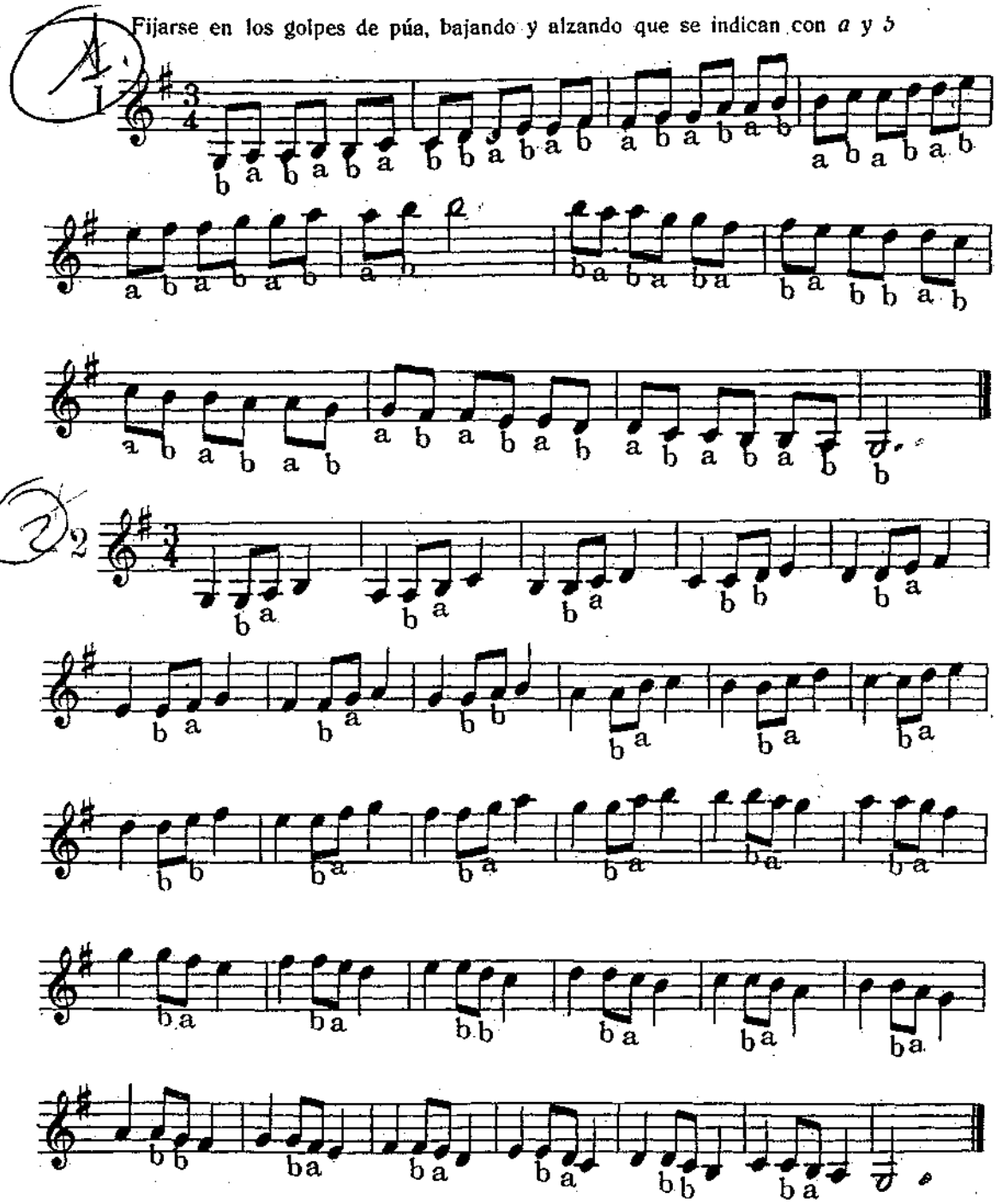




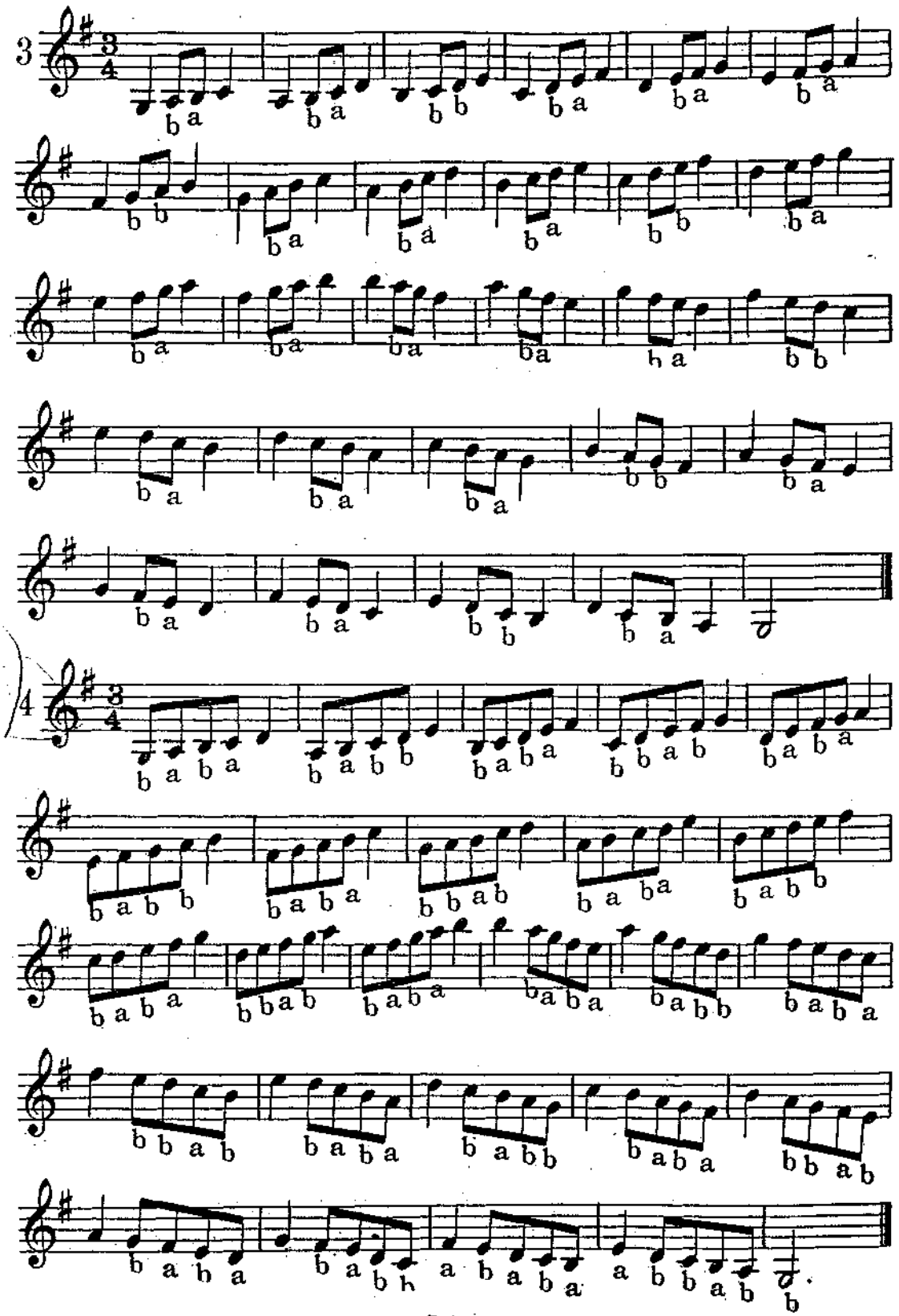
PARTE SEGUNDA

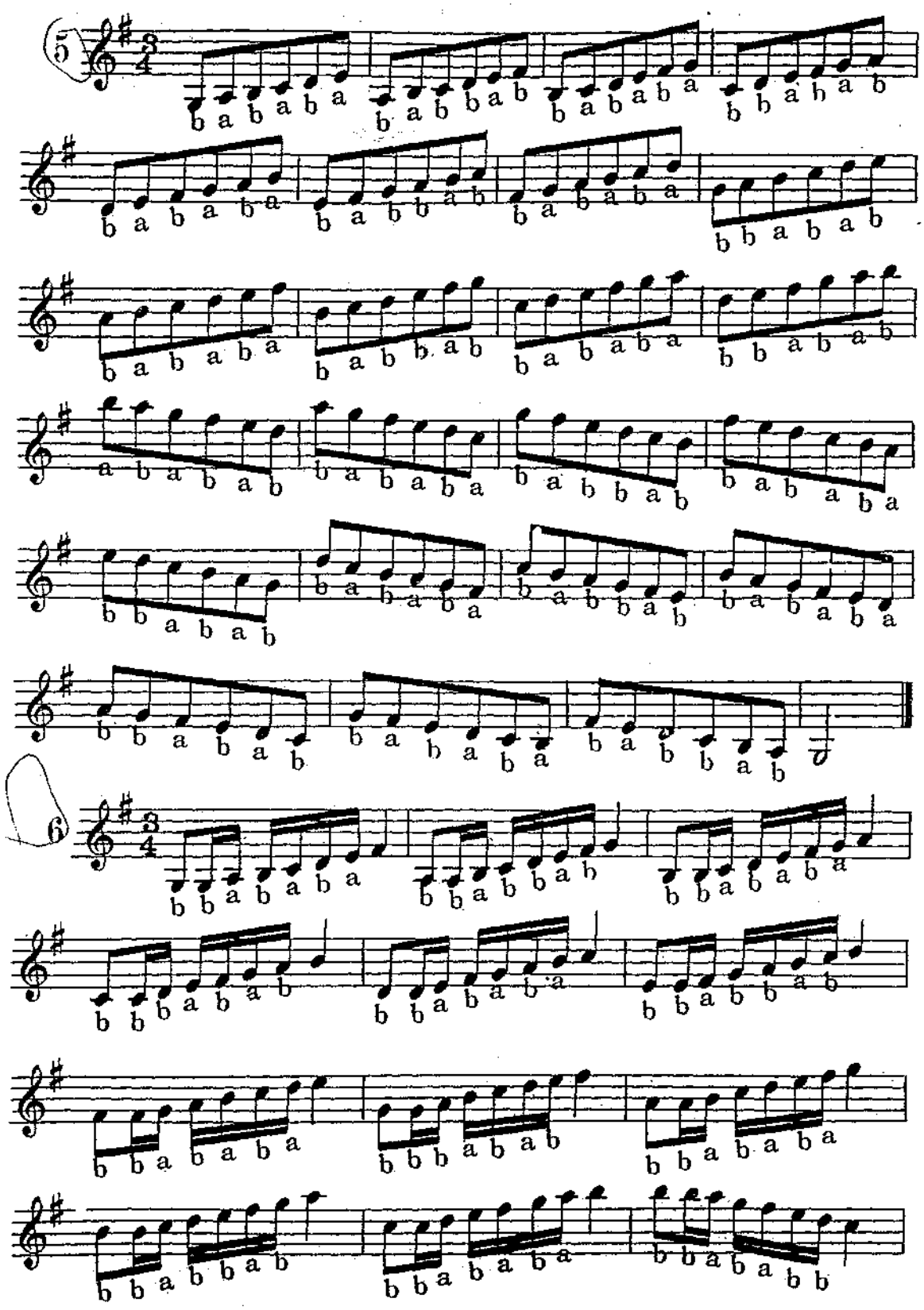
De la Agilidad

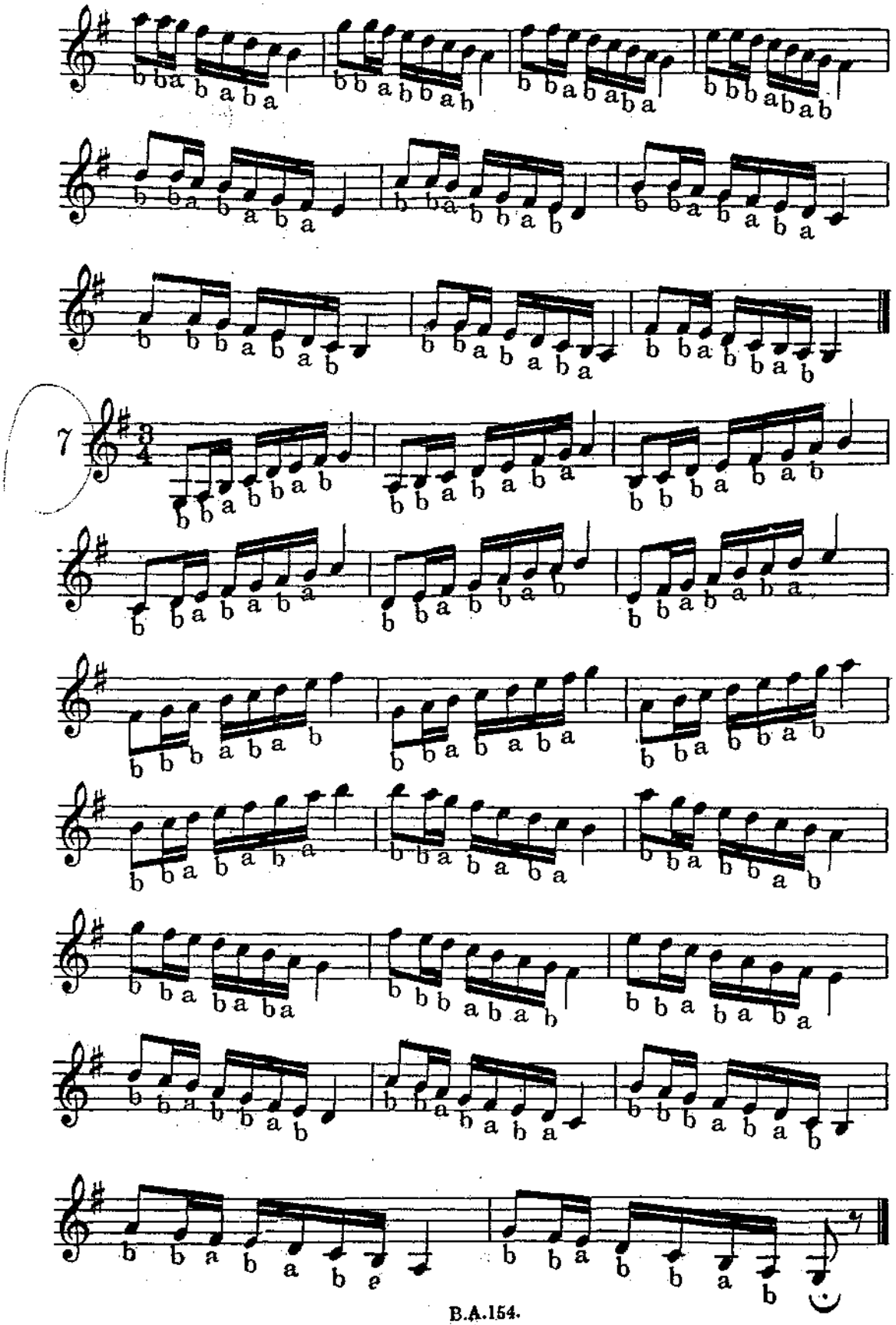
Fijarse en los golpes de púa, bajando y alzando que se indican con *a* y *b*

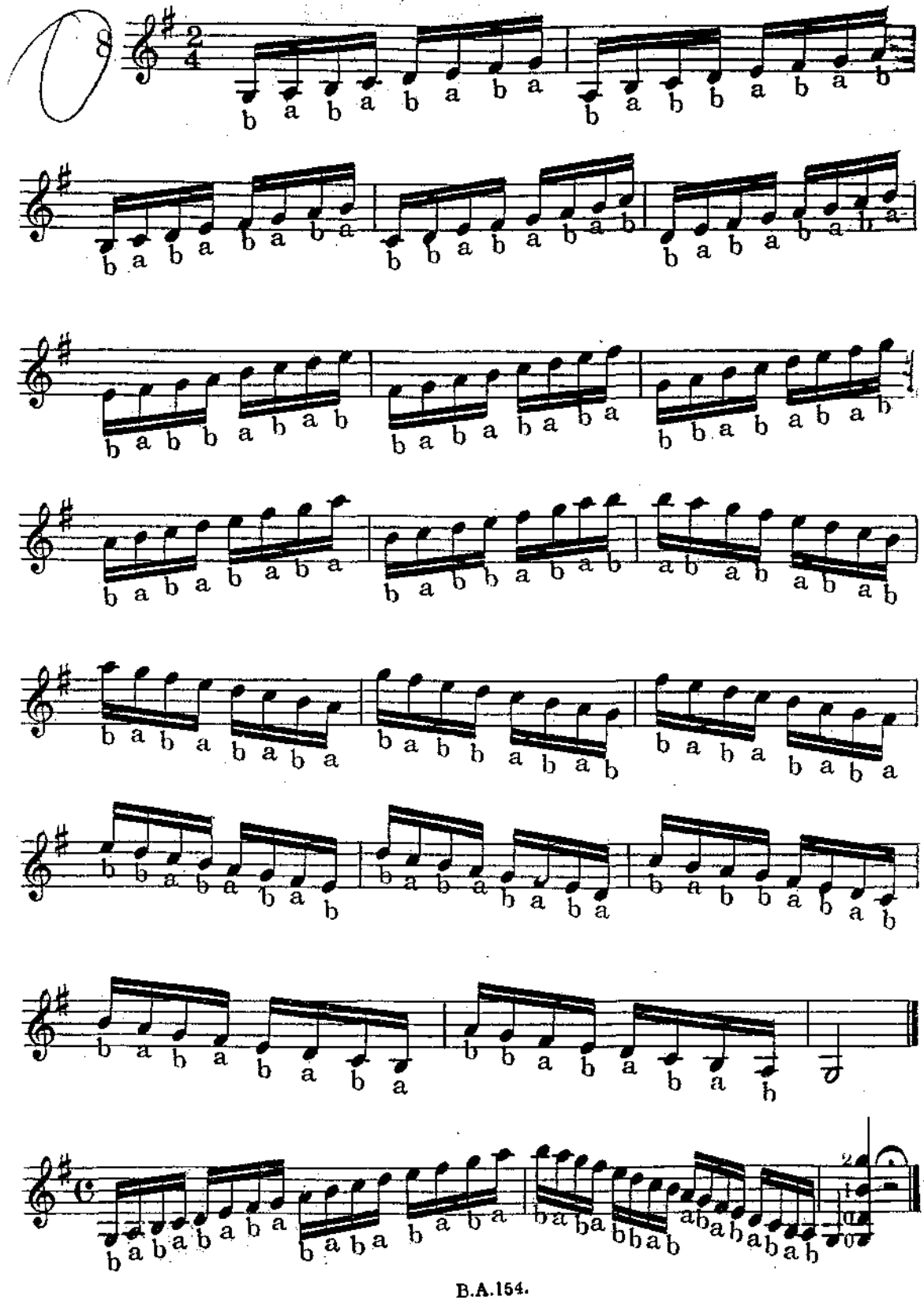


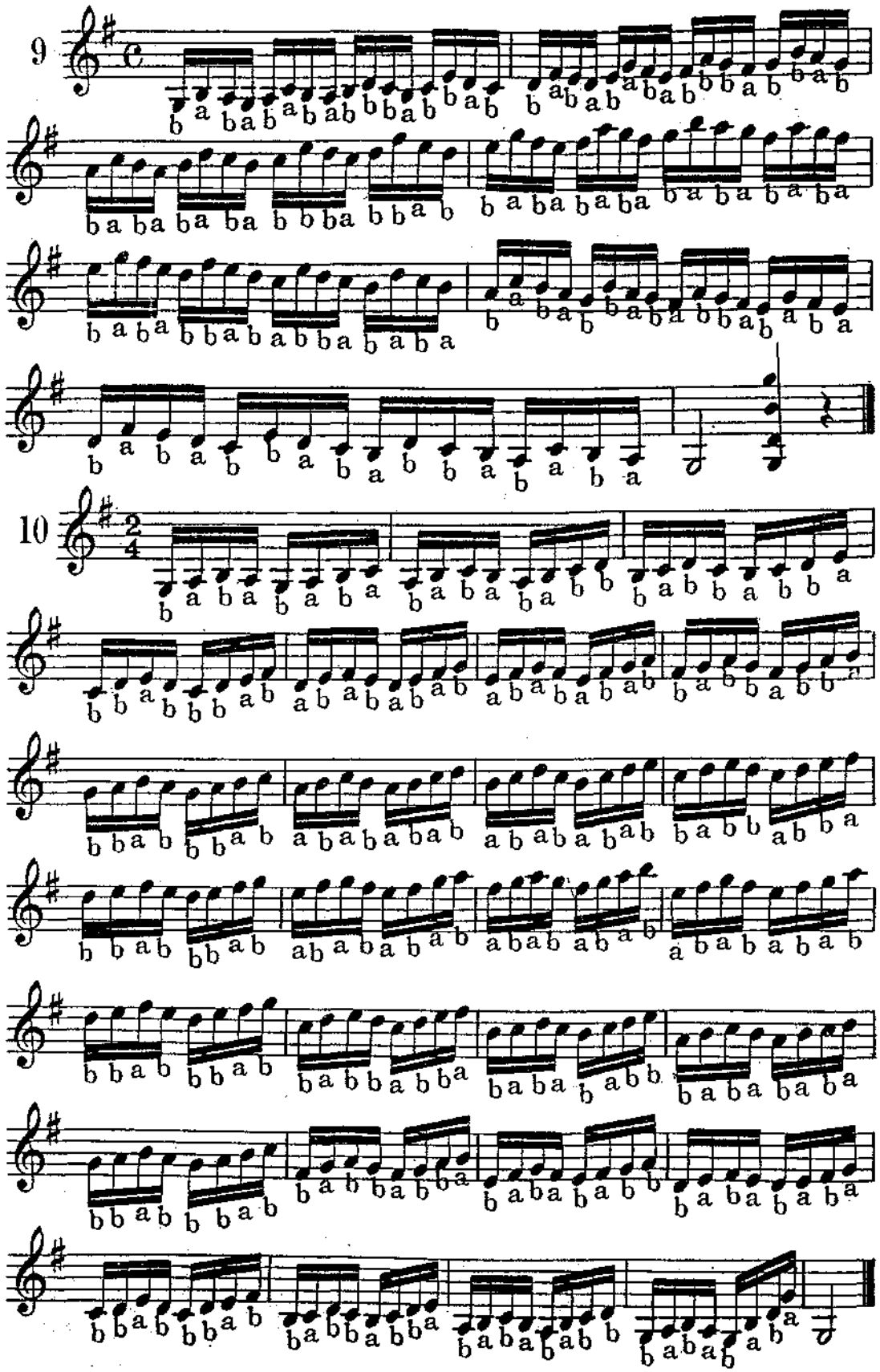
NOTA—Al pasar de una cuerda a la otra la primera nota que se encuentre se tocará bajando (b) la púa.

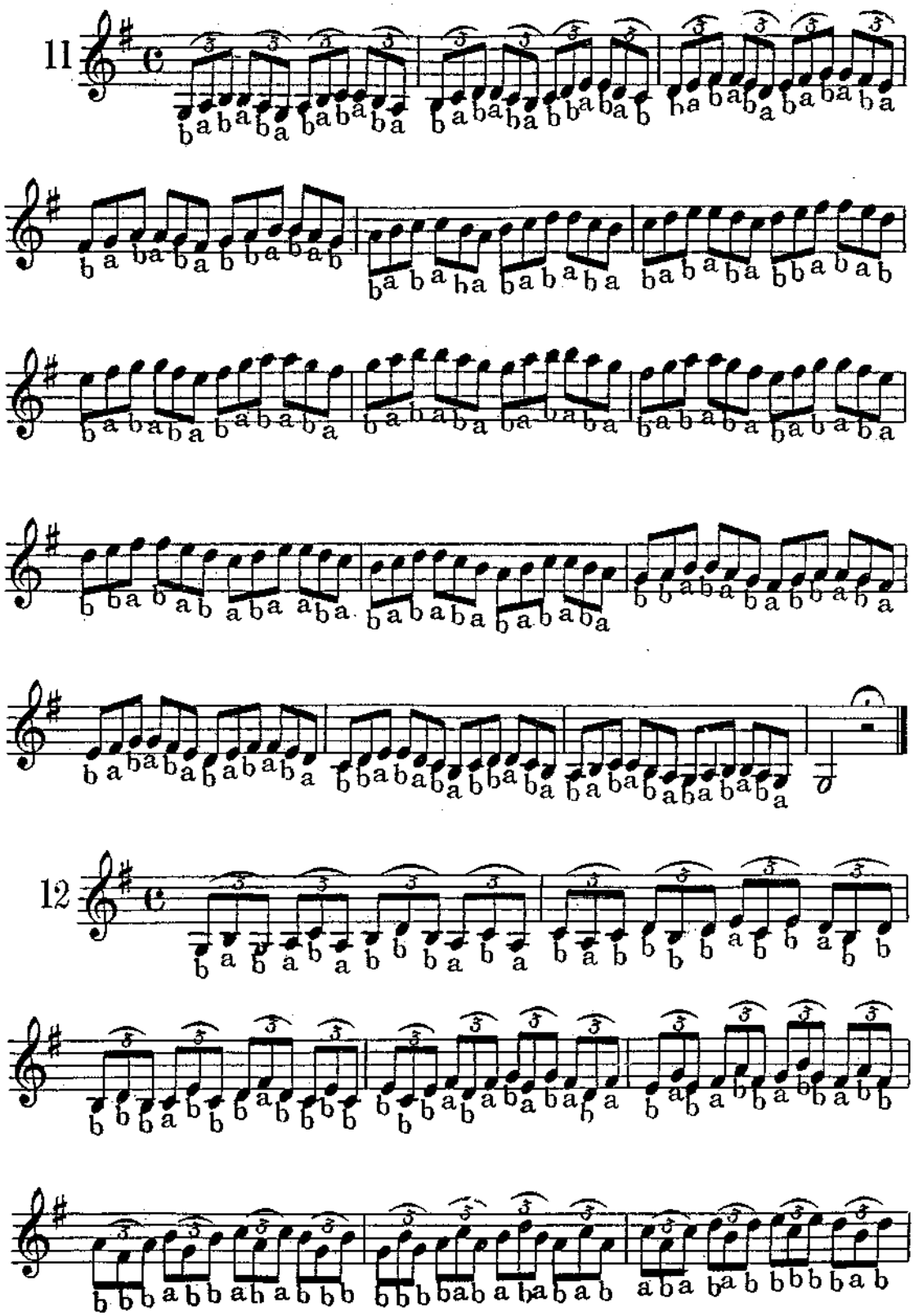


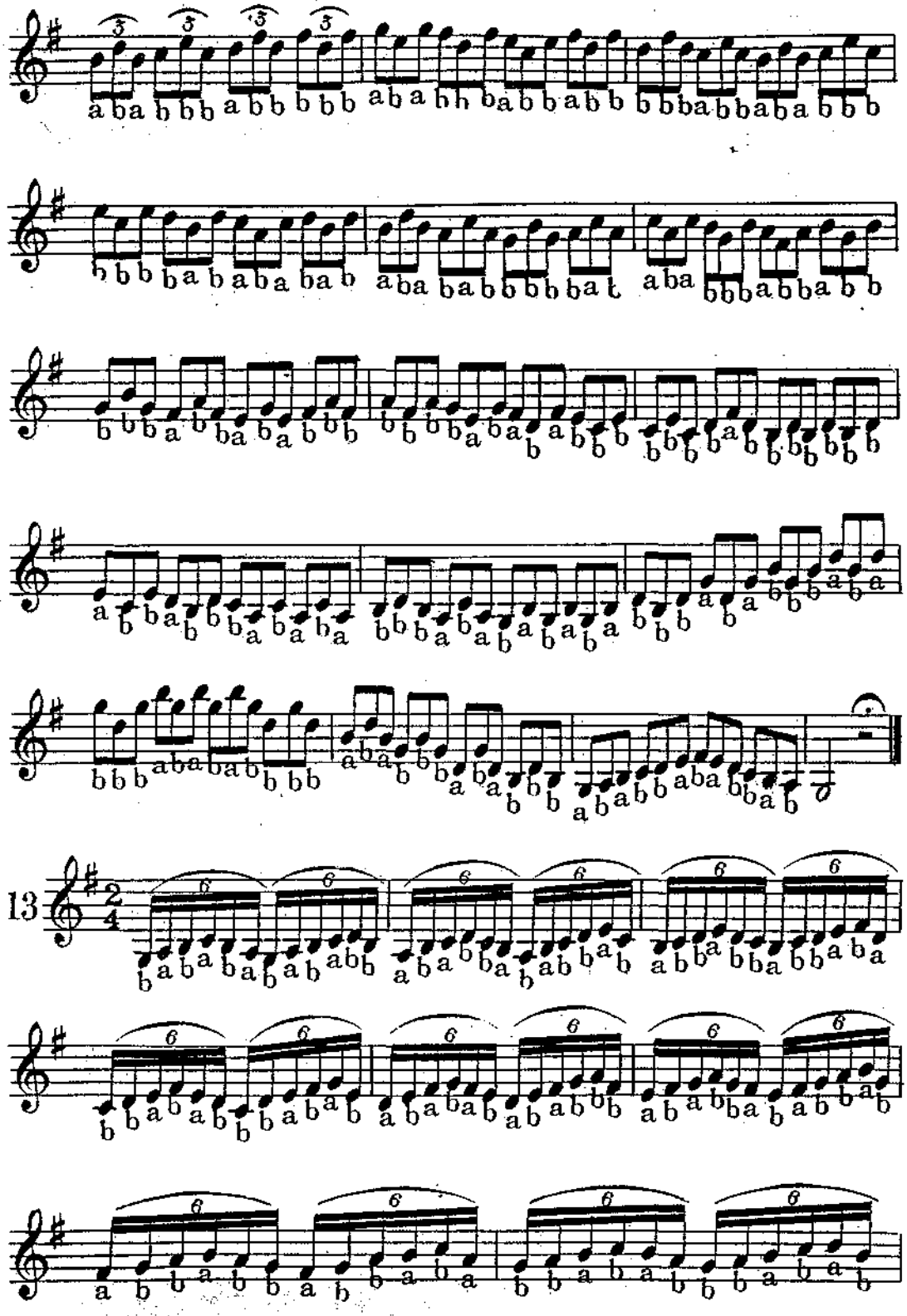


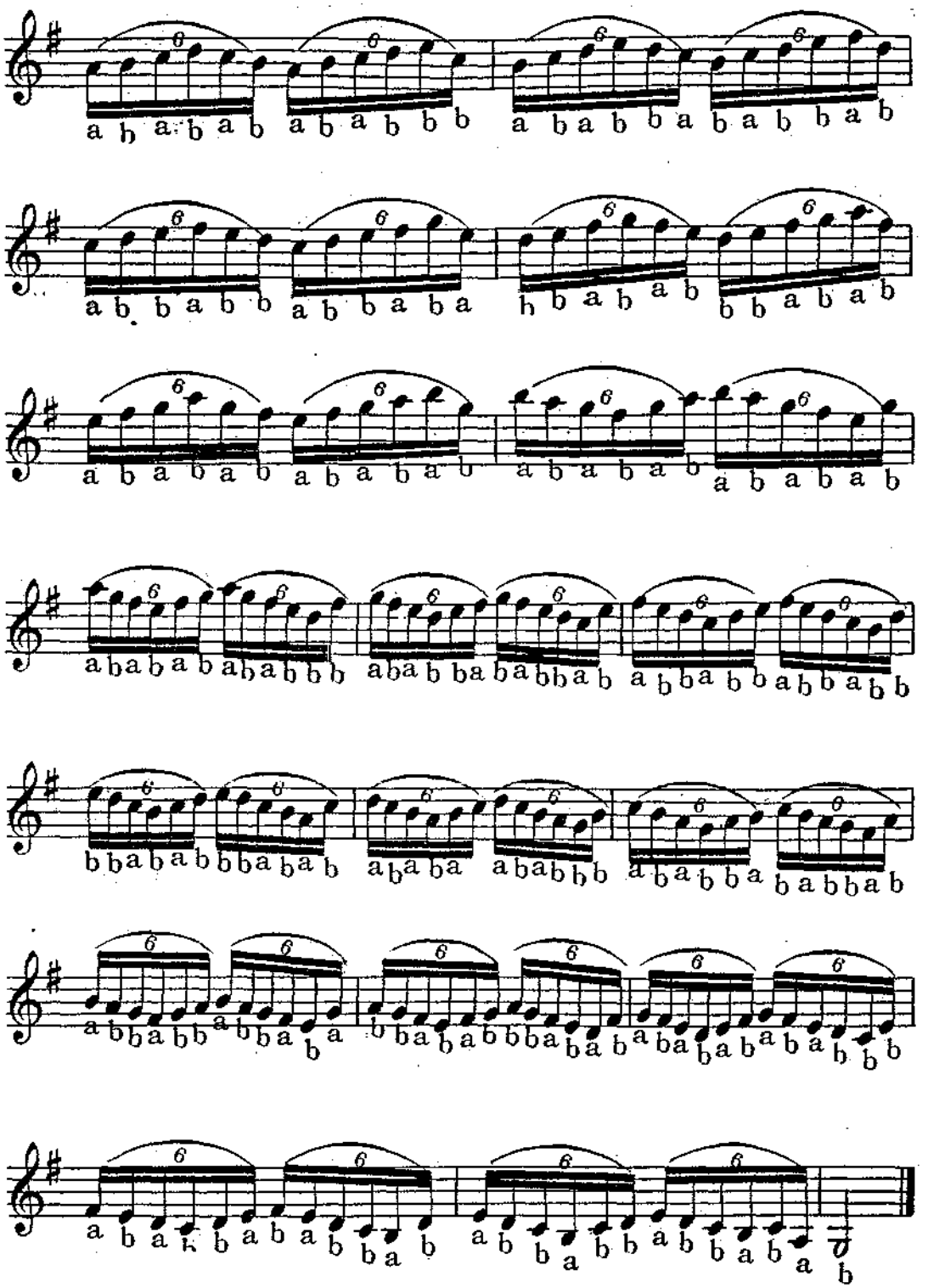

7

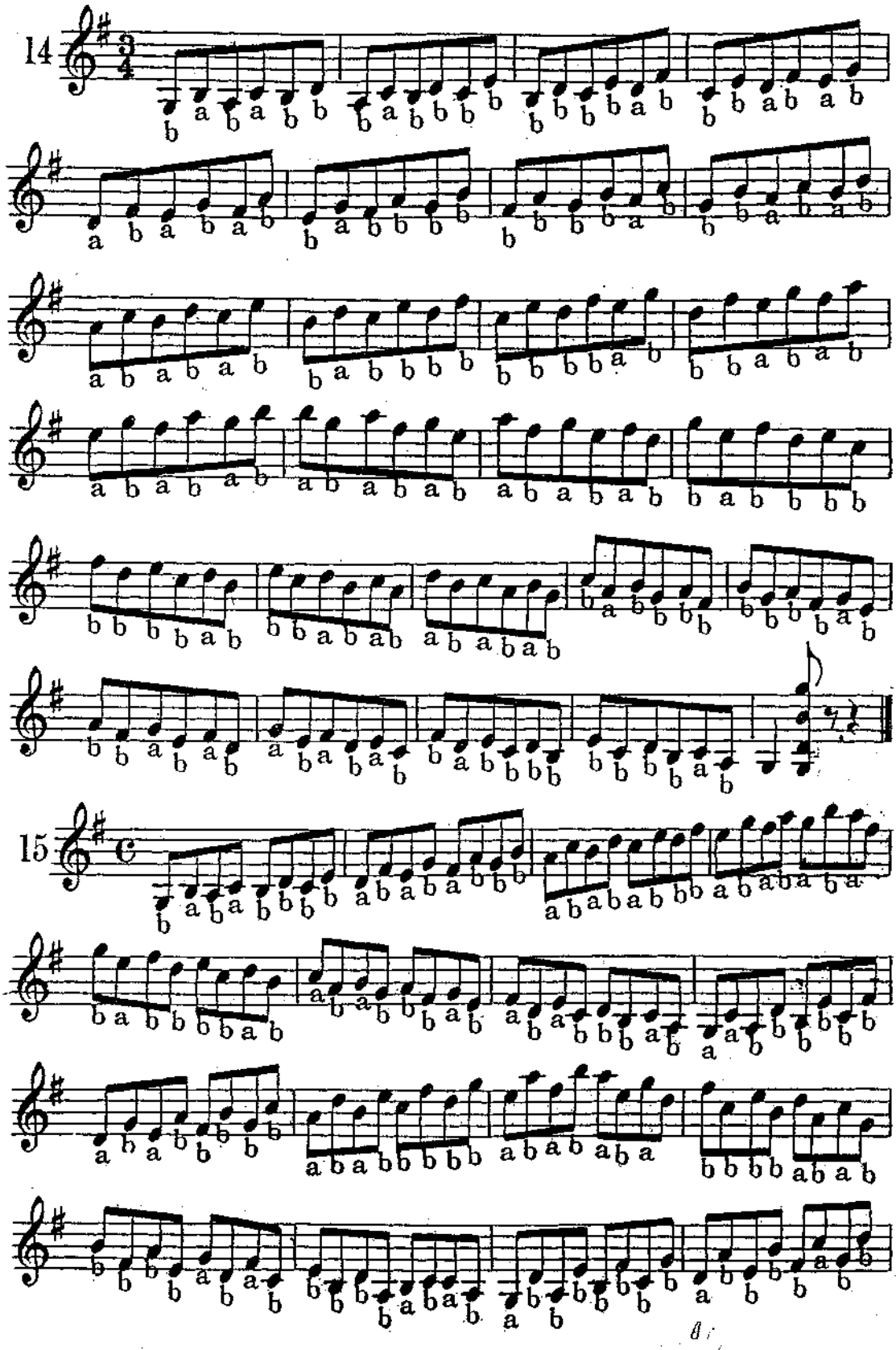


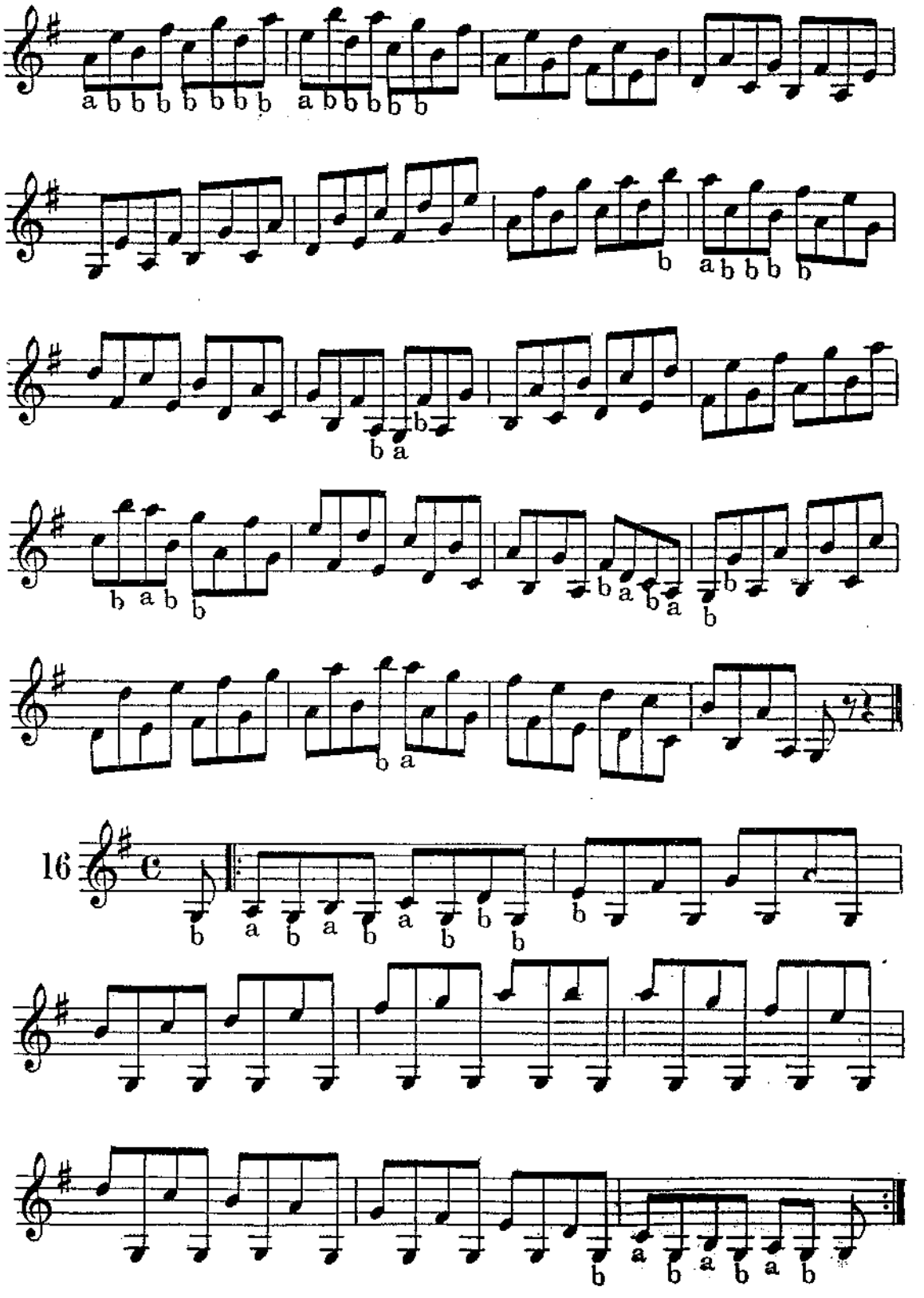

9
10


11
12

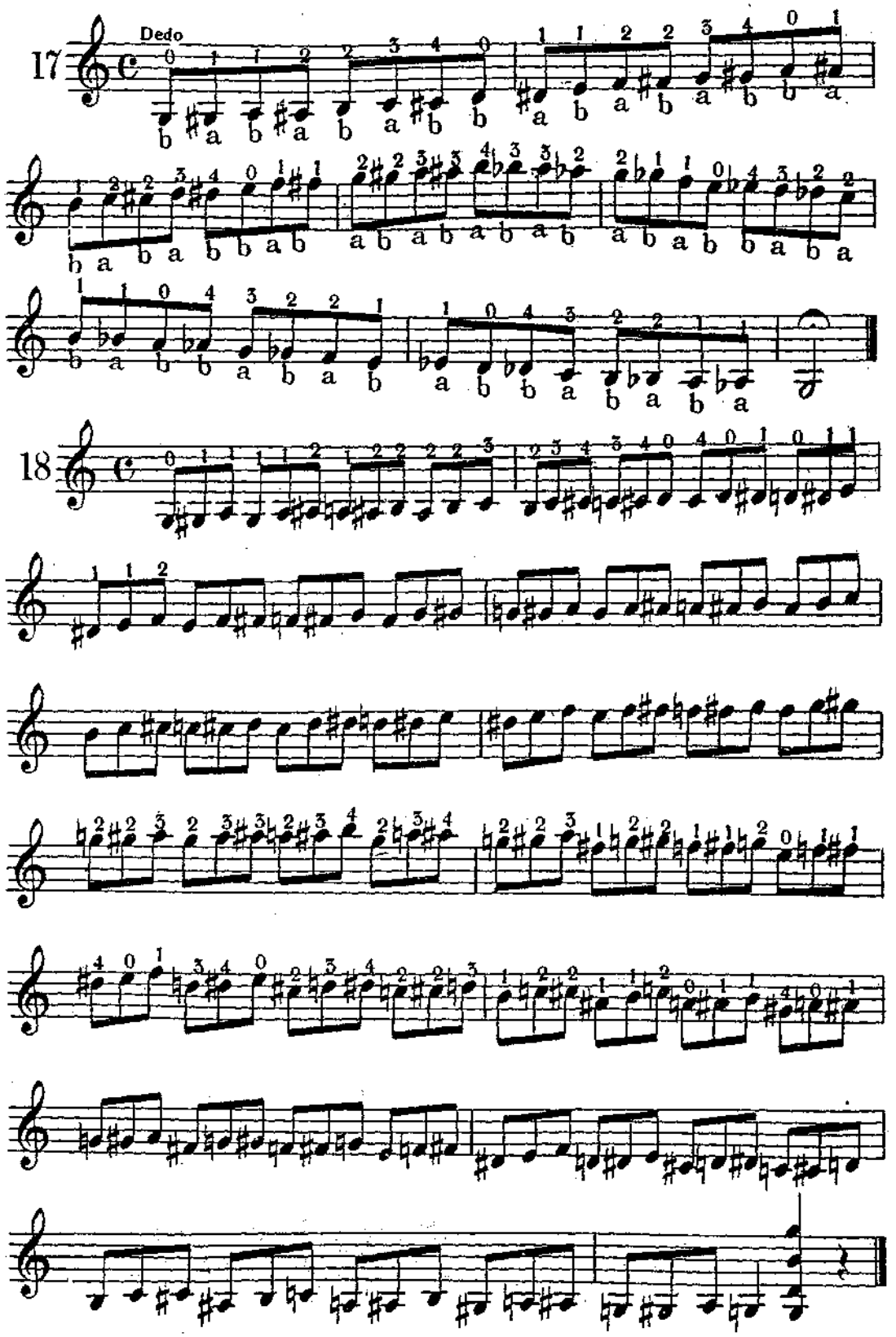





14
15

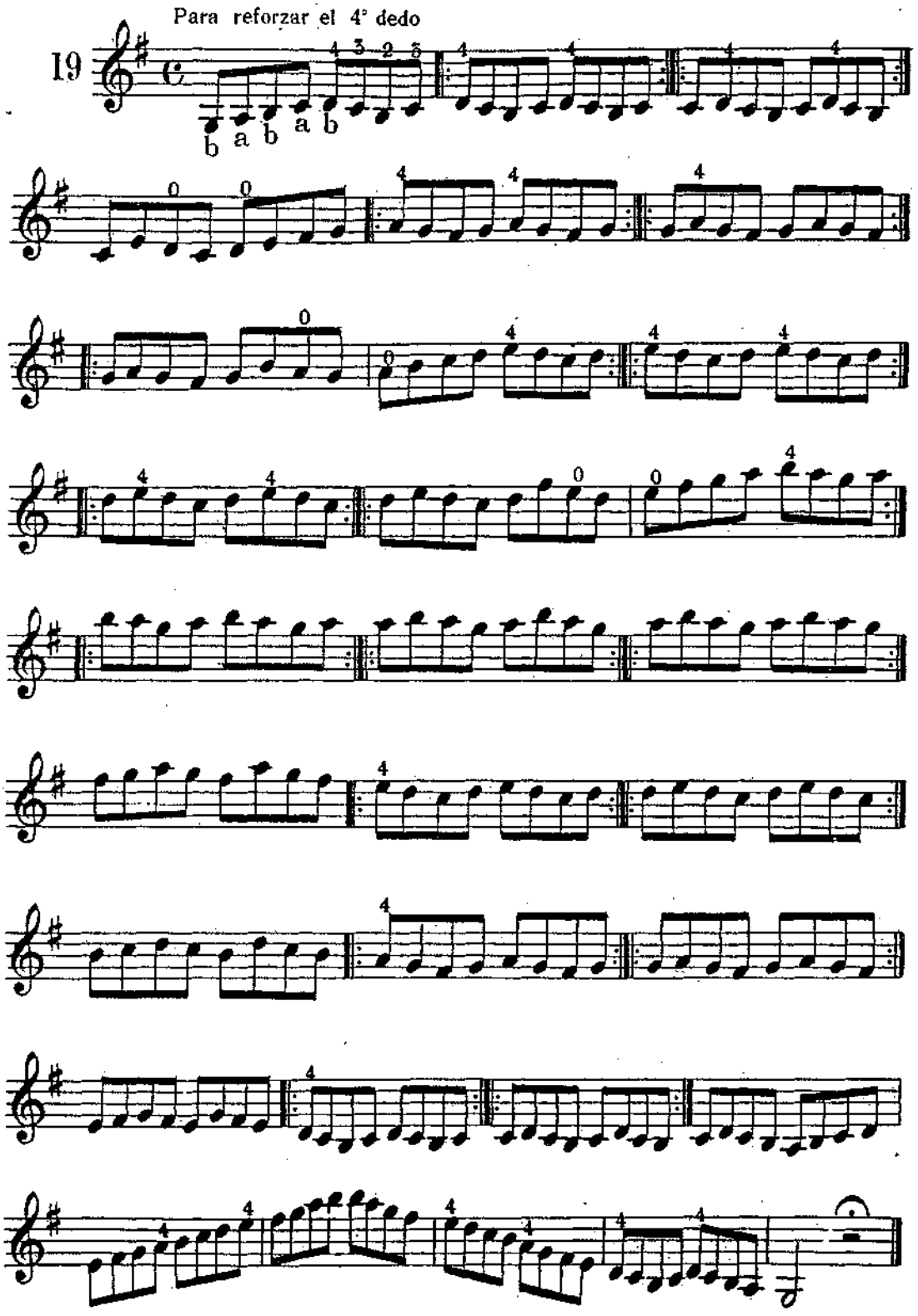

16

ESCALA SEMITONADA

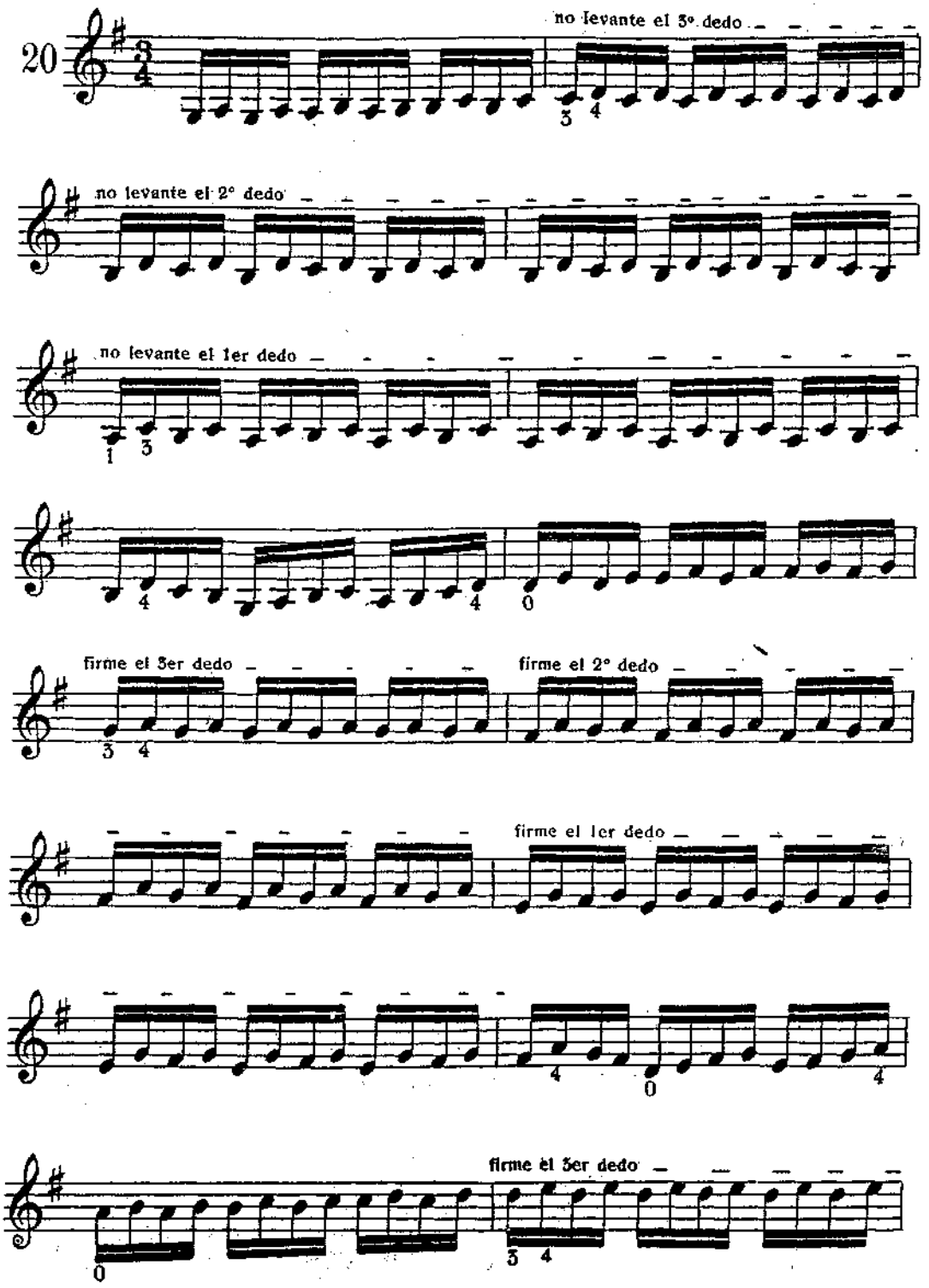


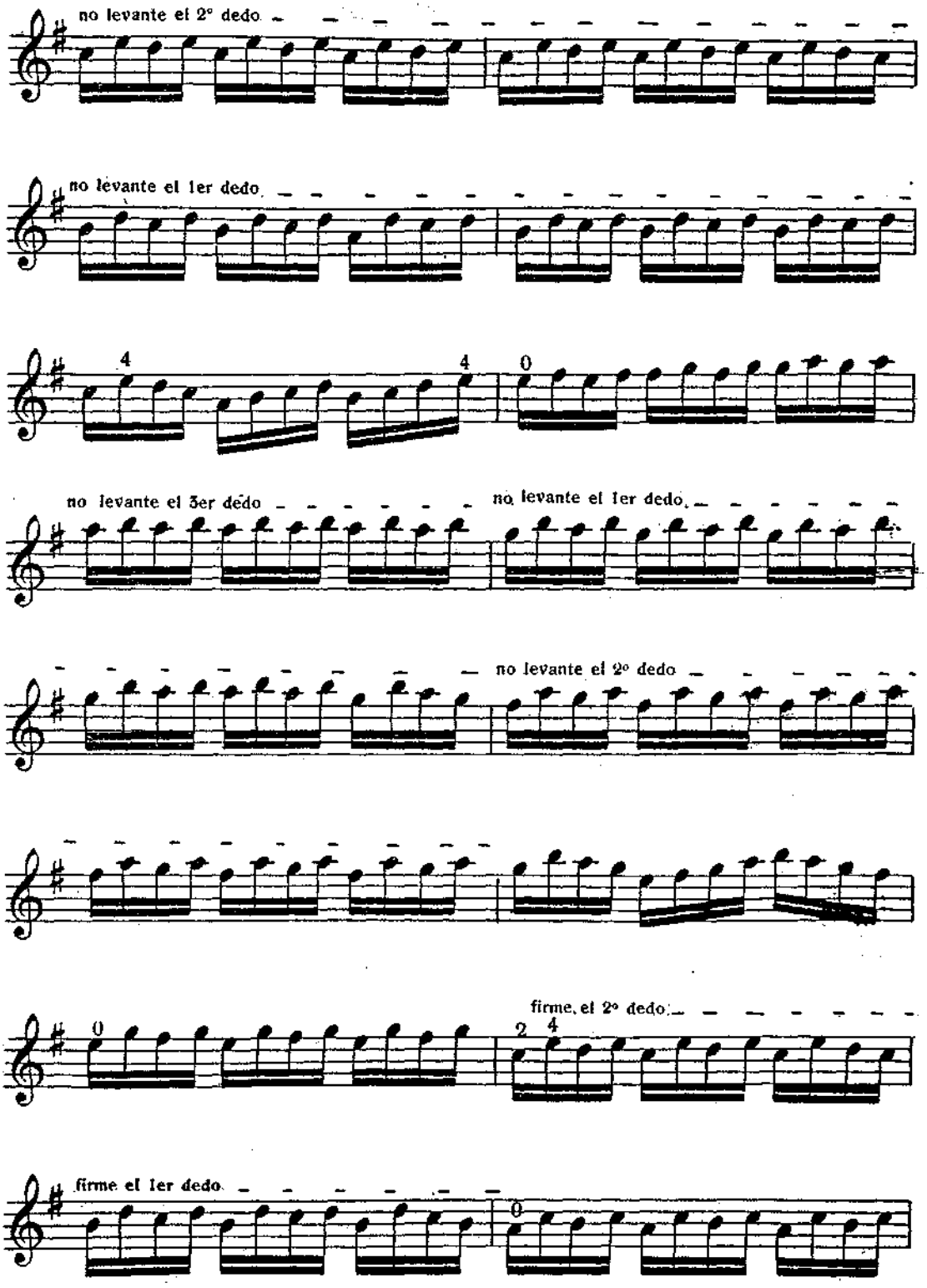
Para reforzar el 4° dedo

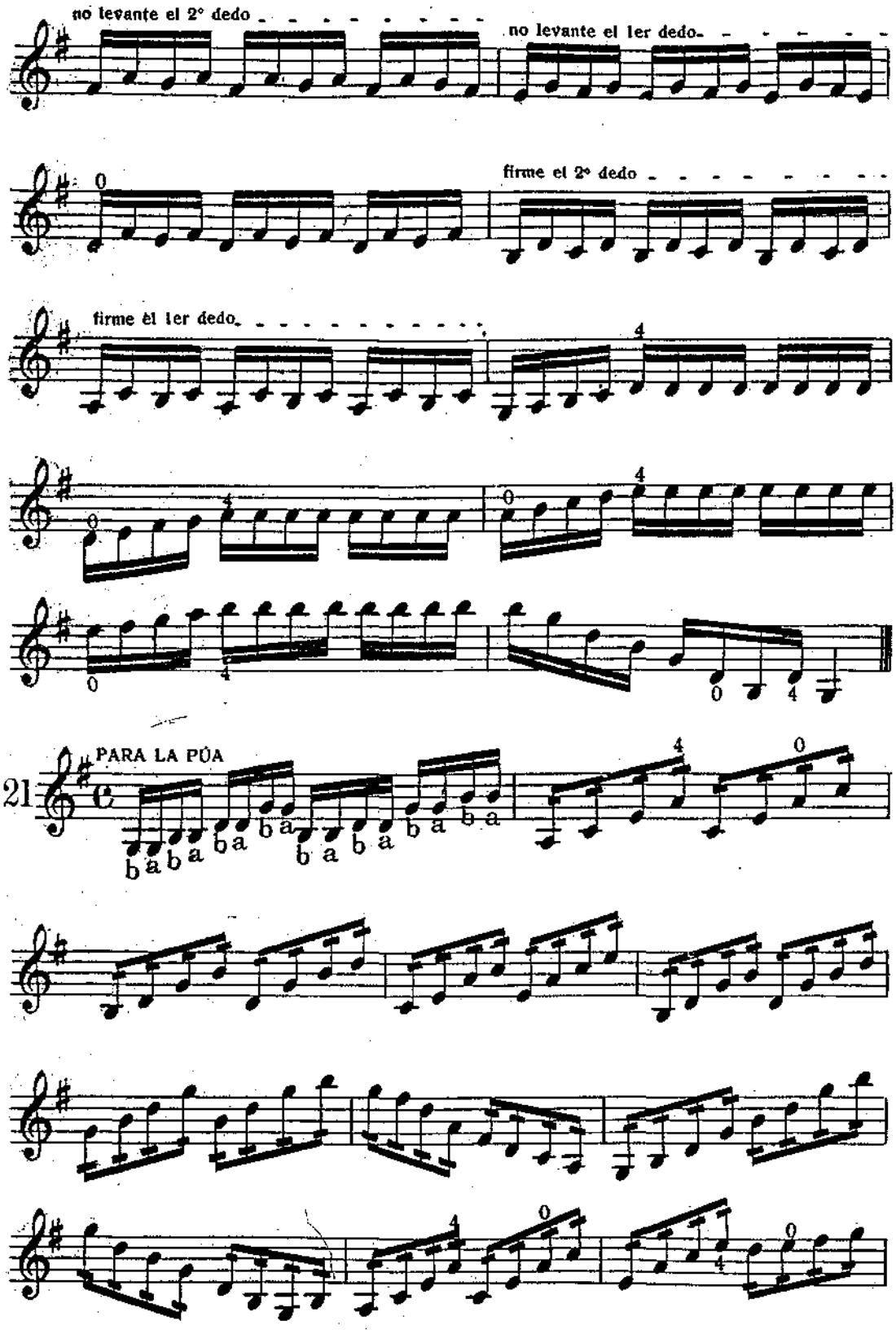
19

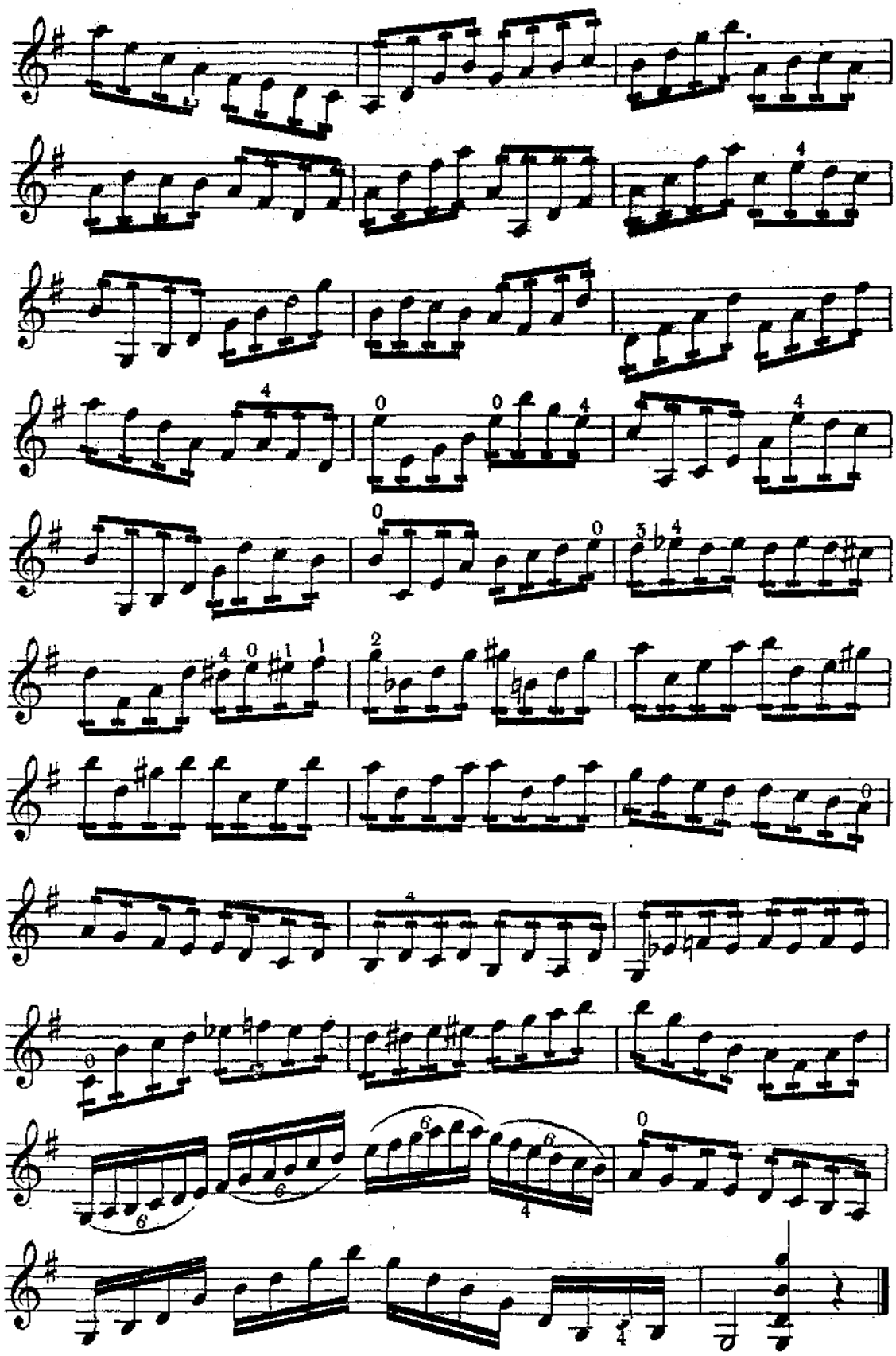


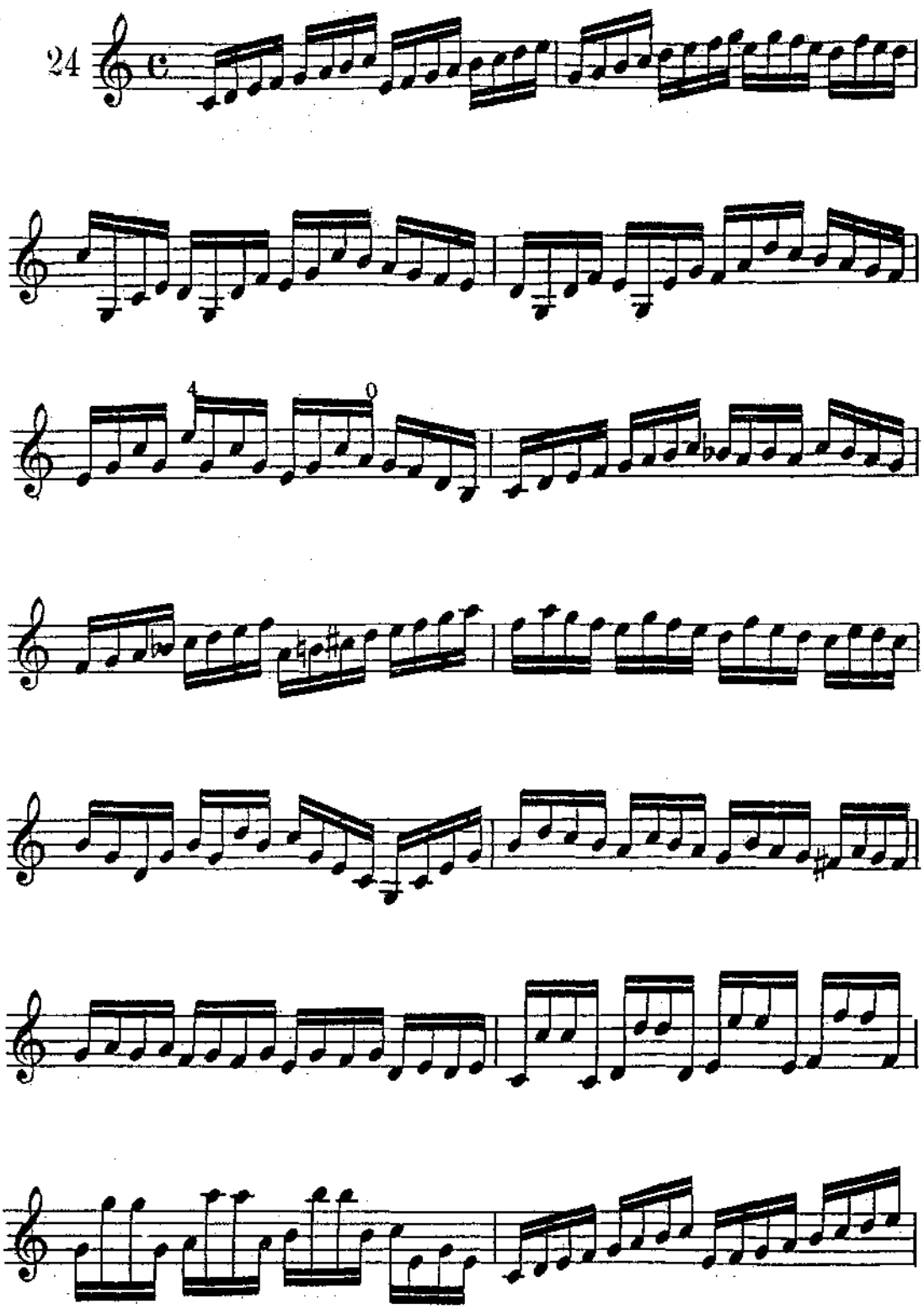
Para reforzar el 4° dedo y para desarrollar la elasticidad de los dedos en general.

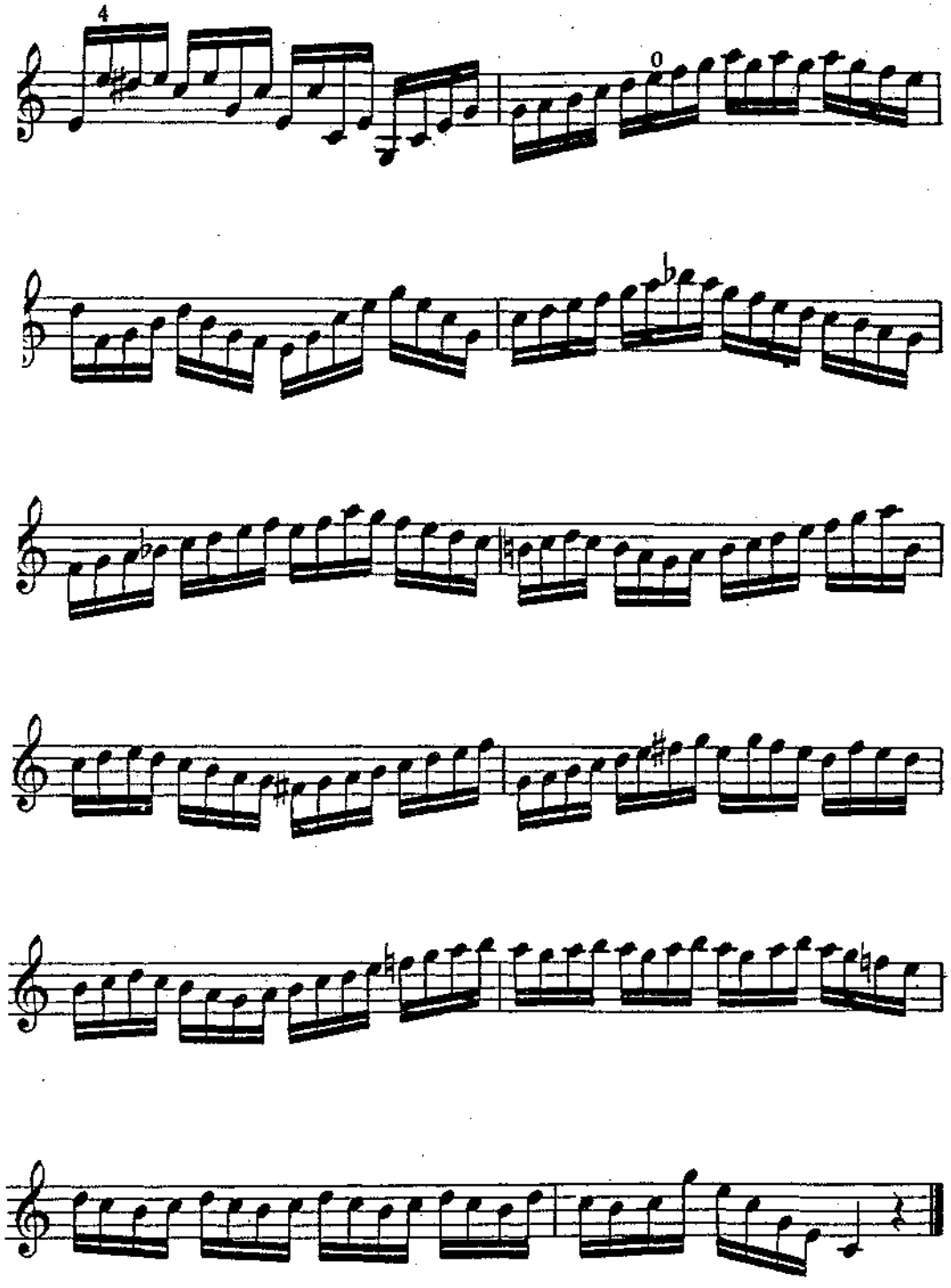



no levante el 2° dedo
no levante el 1er dedo
4
4
0
no levante el 3er dedo
no levante el 1er dedo
no levante el 2° dedo
0
firme el 2° dedo
2 4
firme el 1er dedo
0


no levante el 2° dedo
no levante el 1er dedo
firme el 2° dedo
firme el 1er dedo
21
PARA LA PÚA

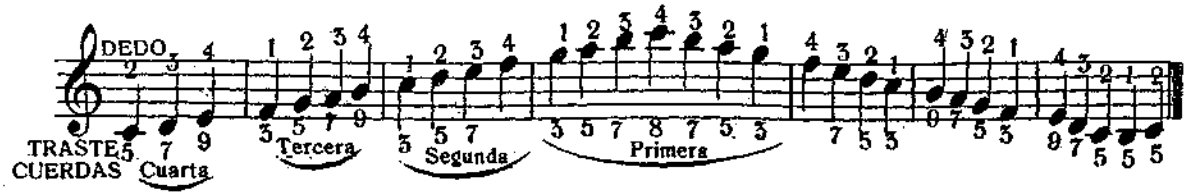


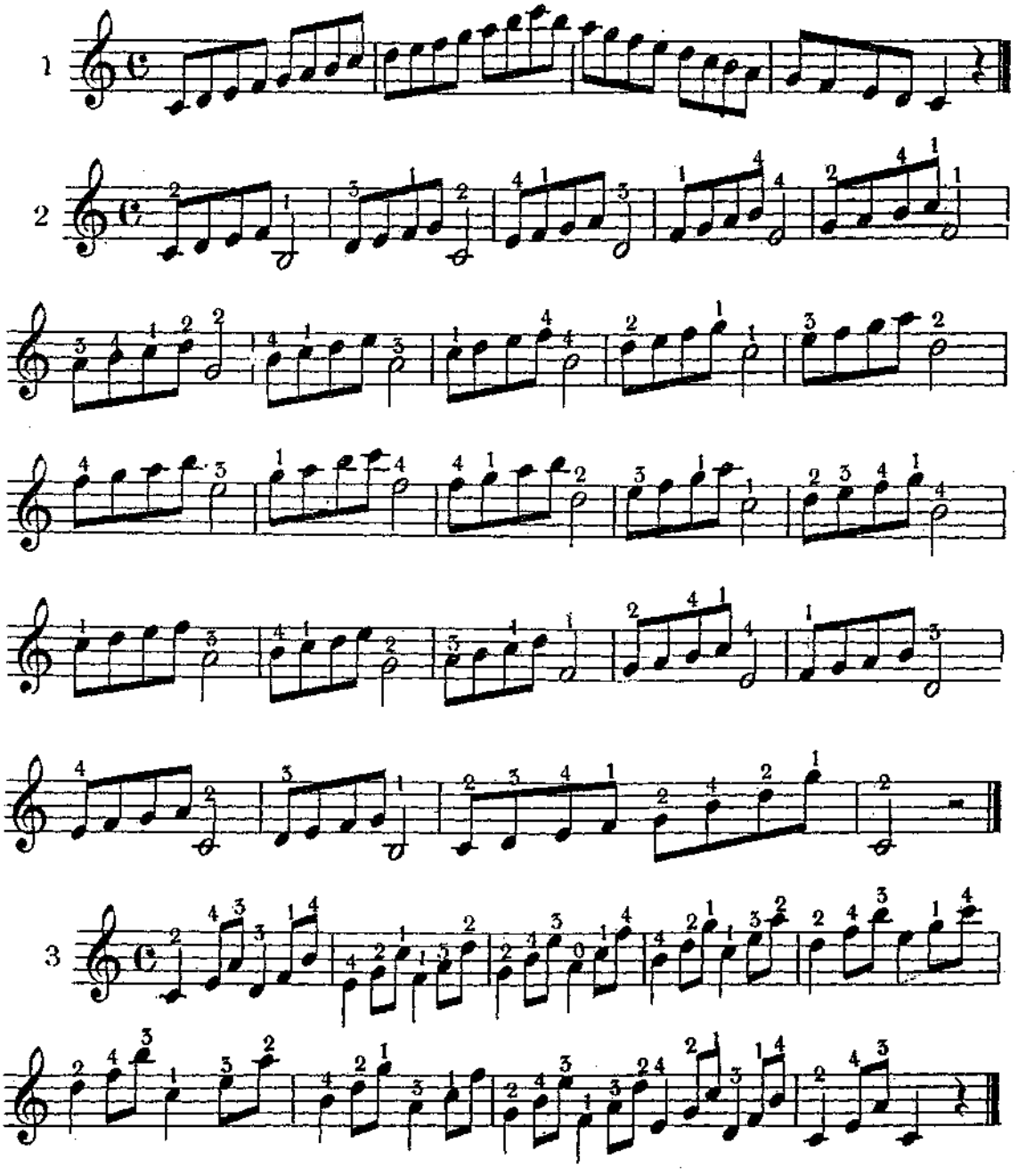

24

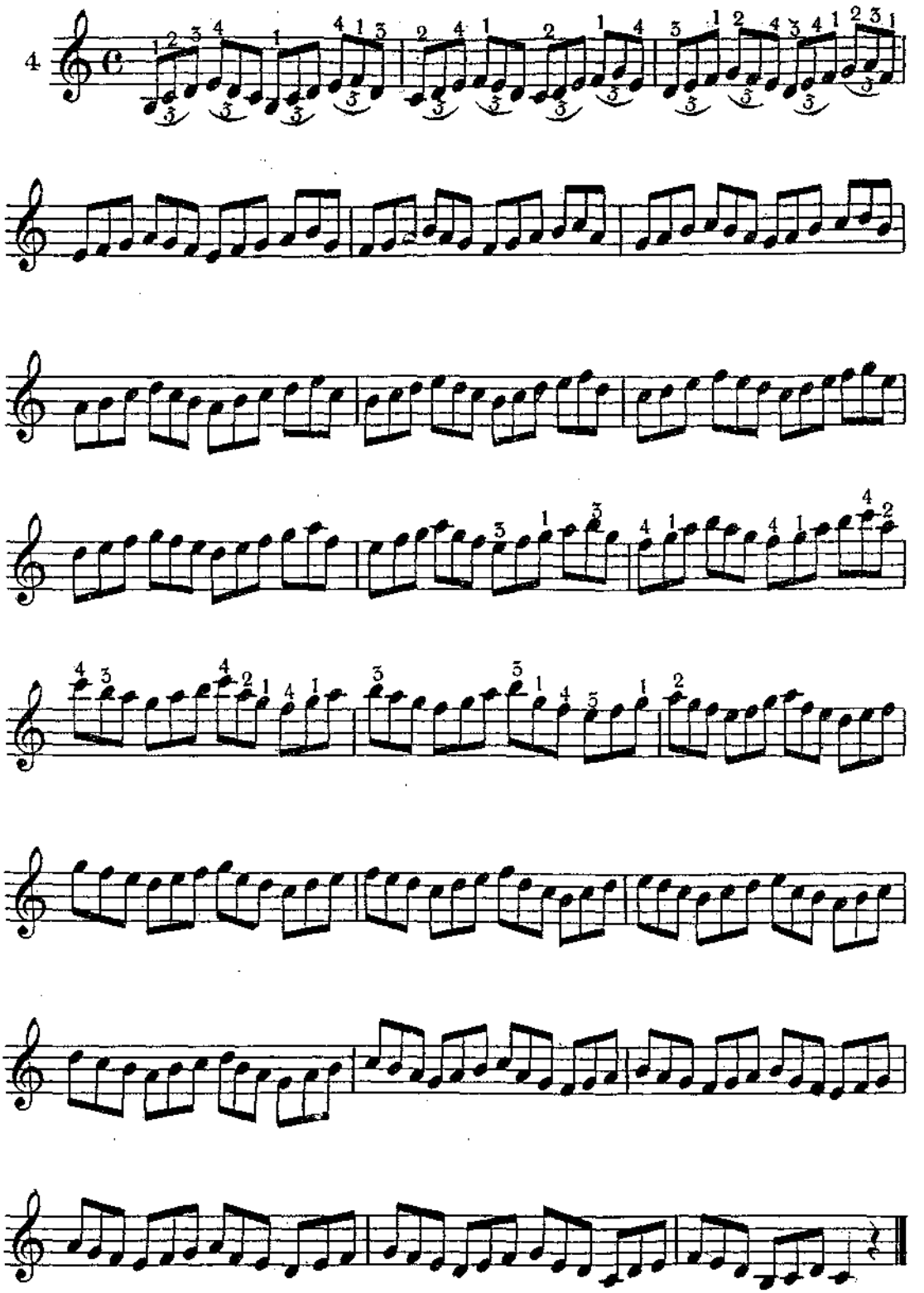

4
0

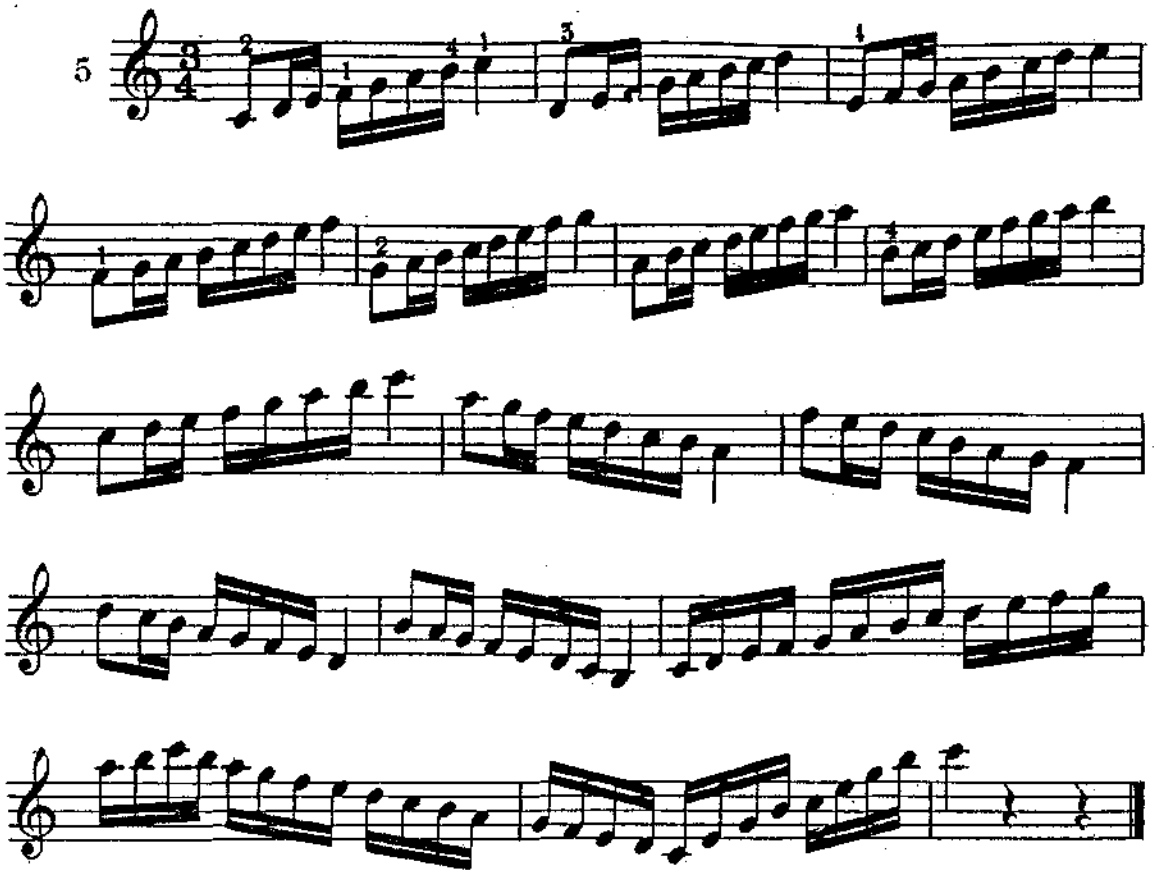
PARTE TERCERA

SEGUNDA POSICIÓN

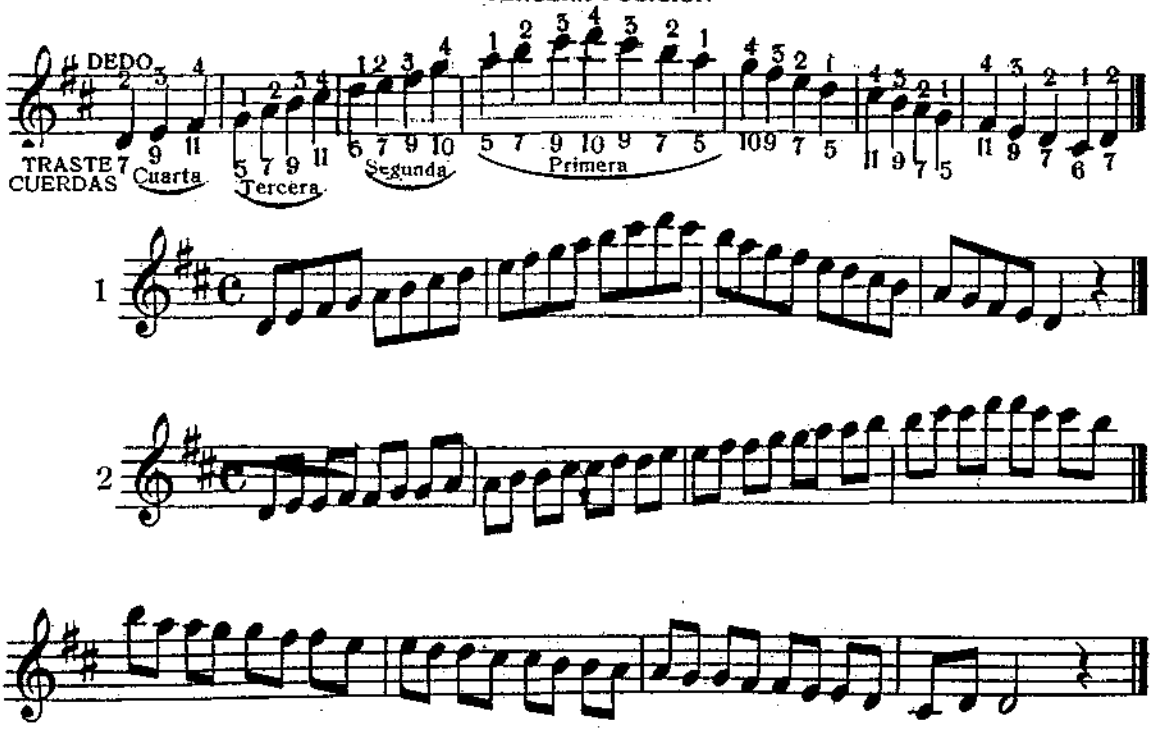


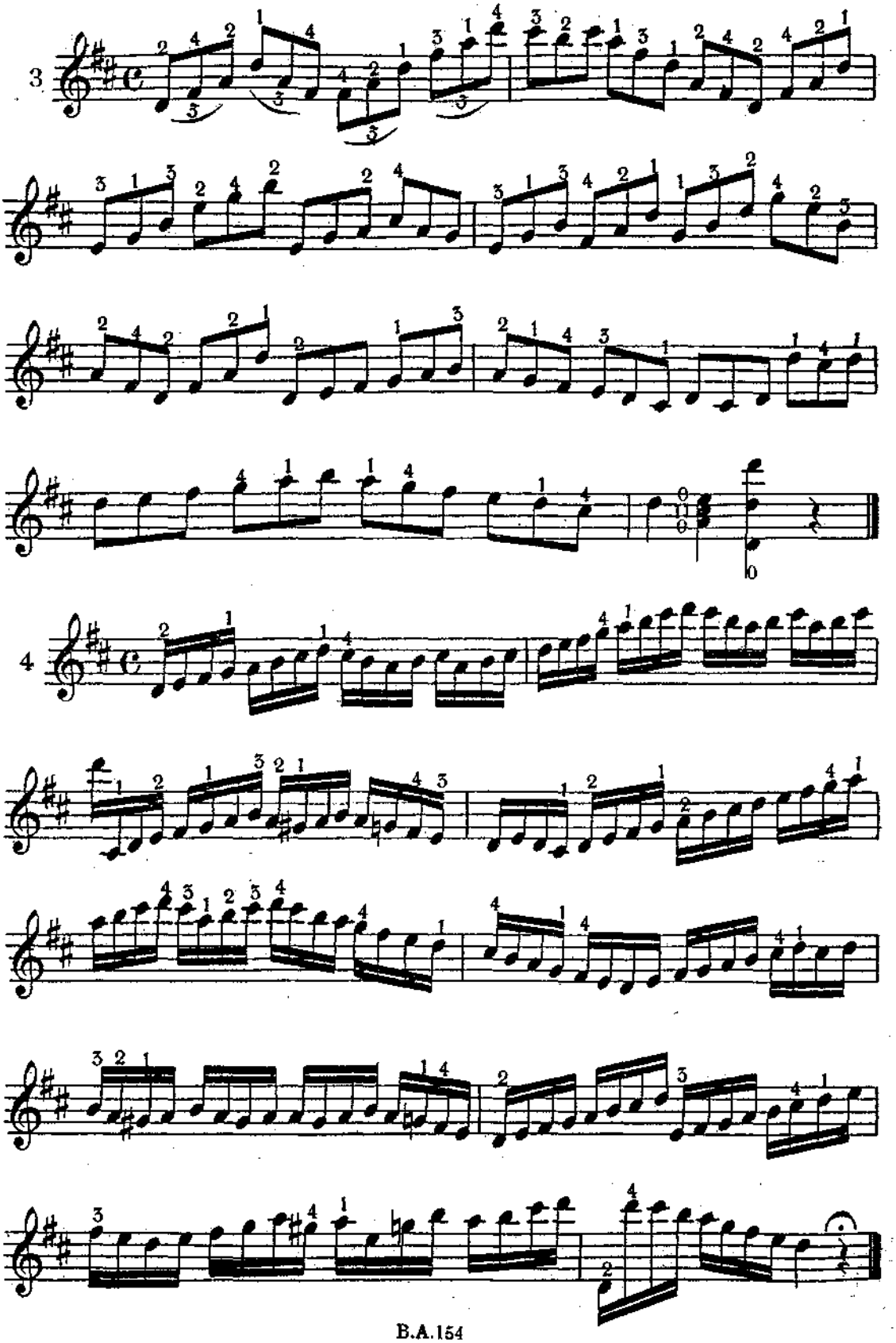




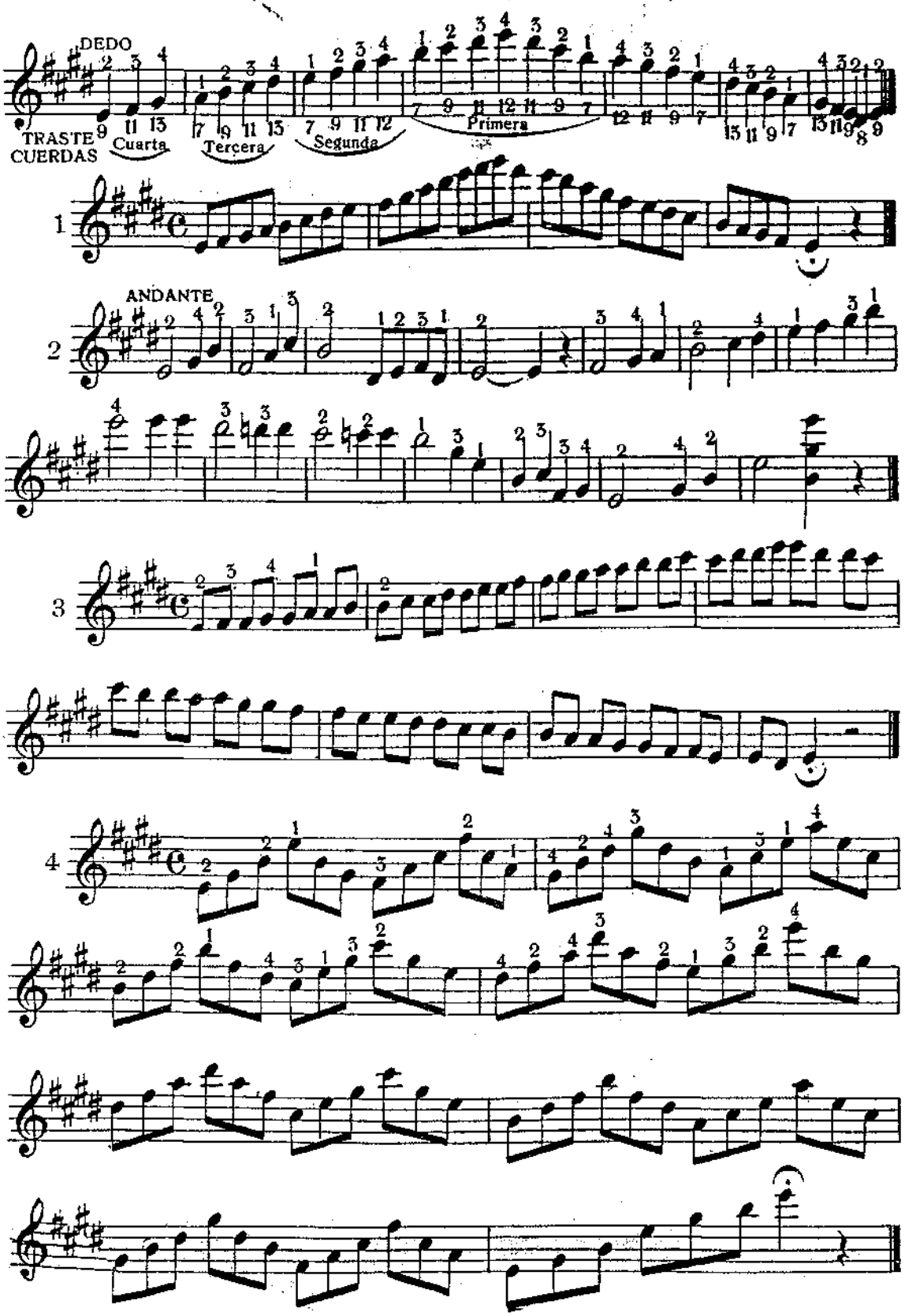


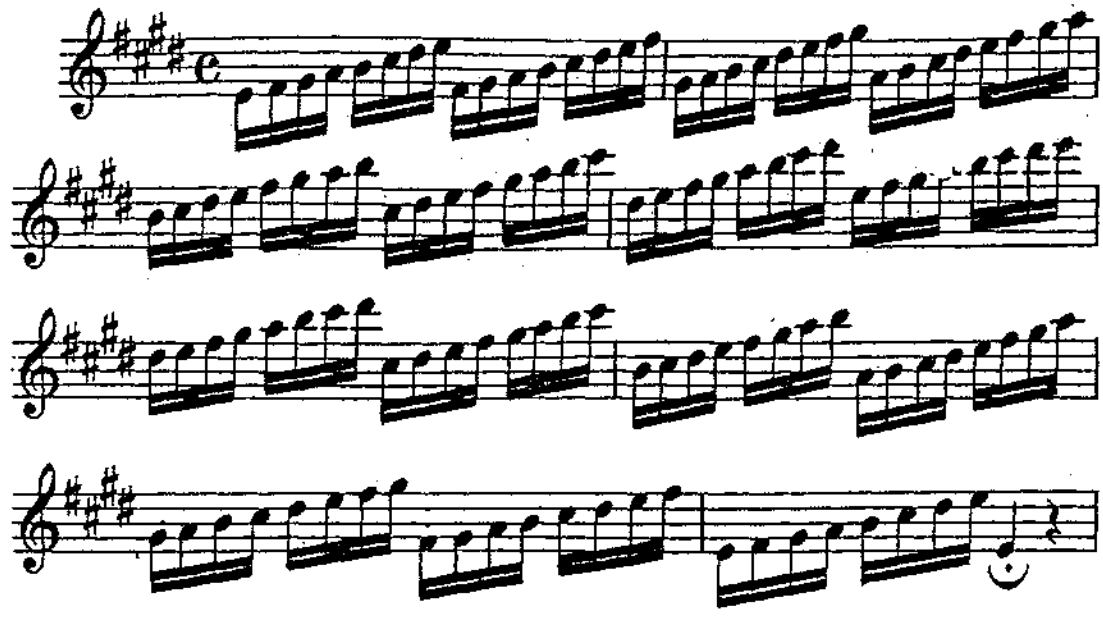
TERCERA POSICIÓN



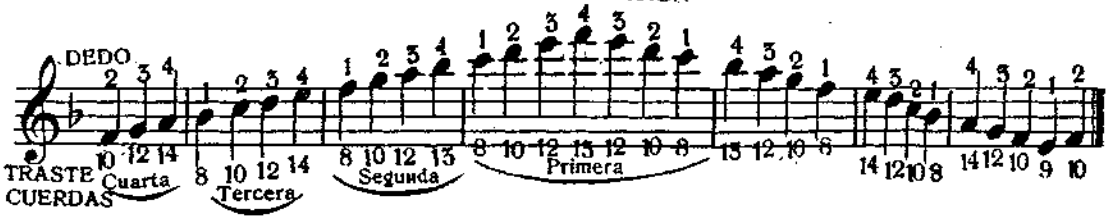


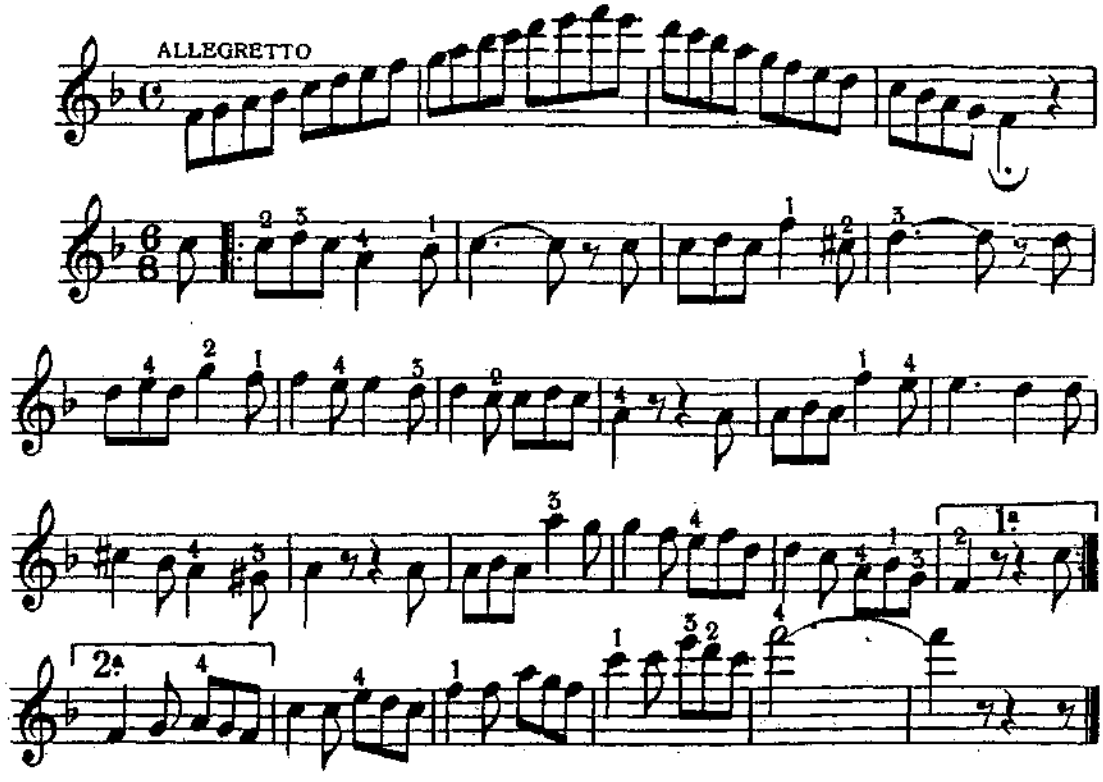
CUARTA POSICIÓN

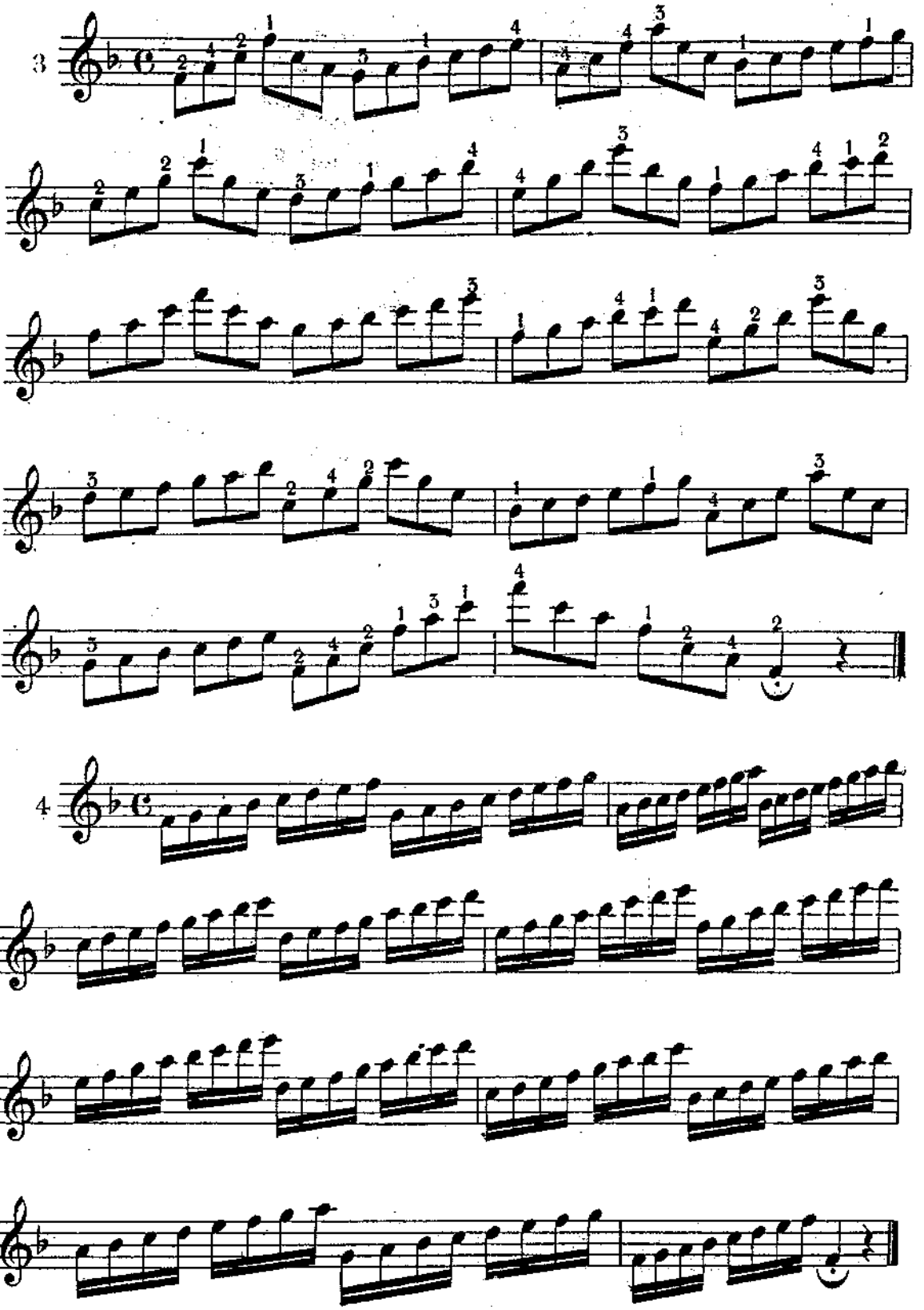


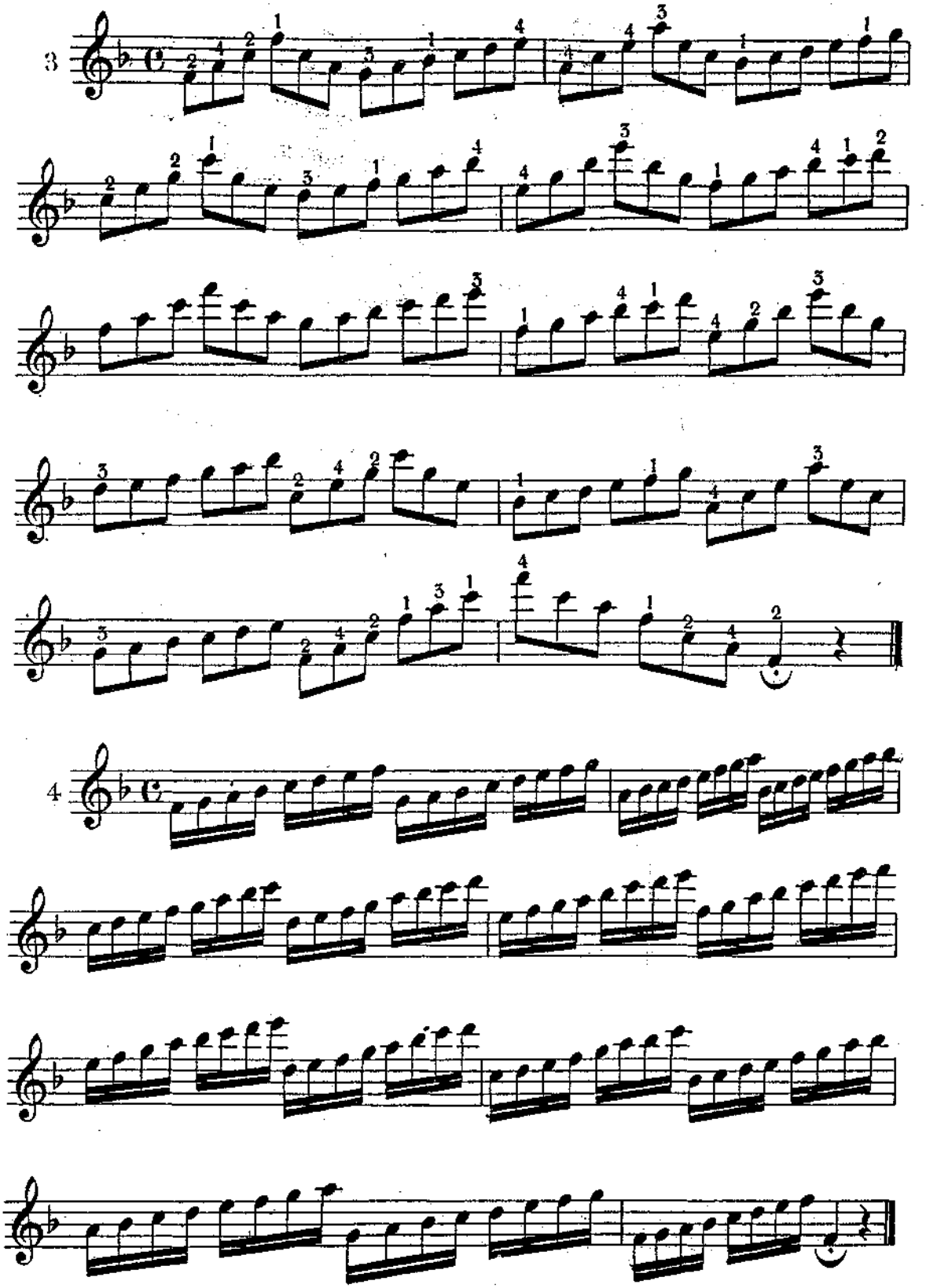


QUINTA POSICIÓN

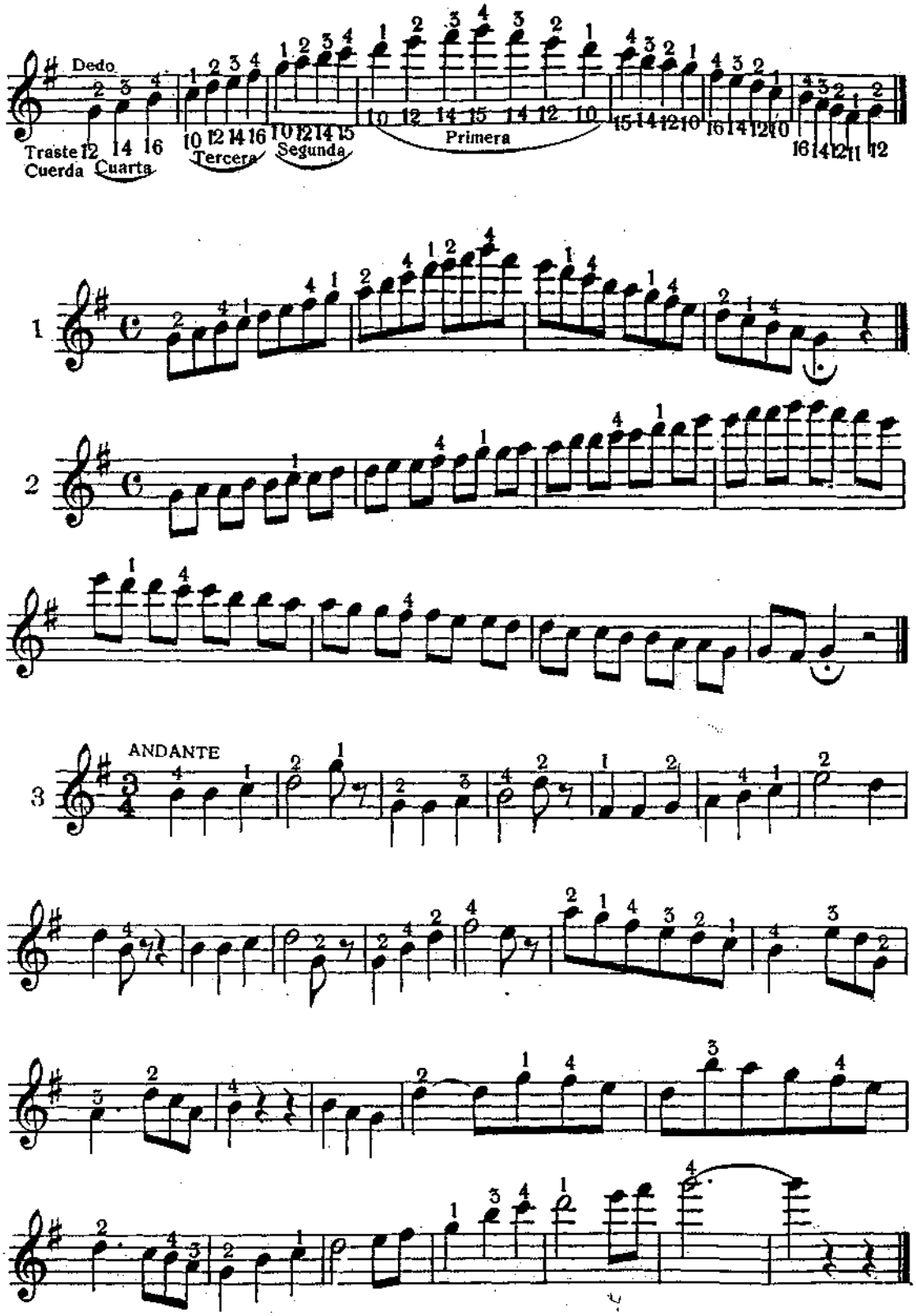


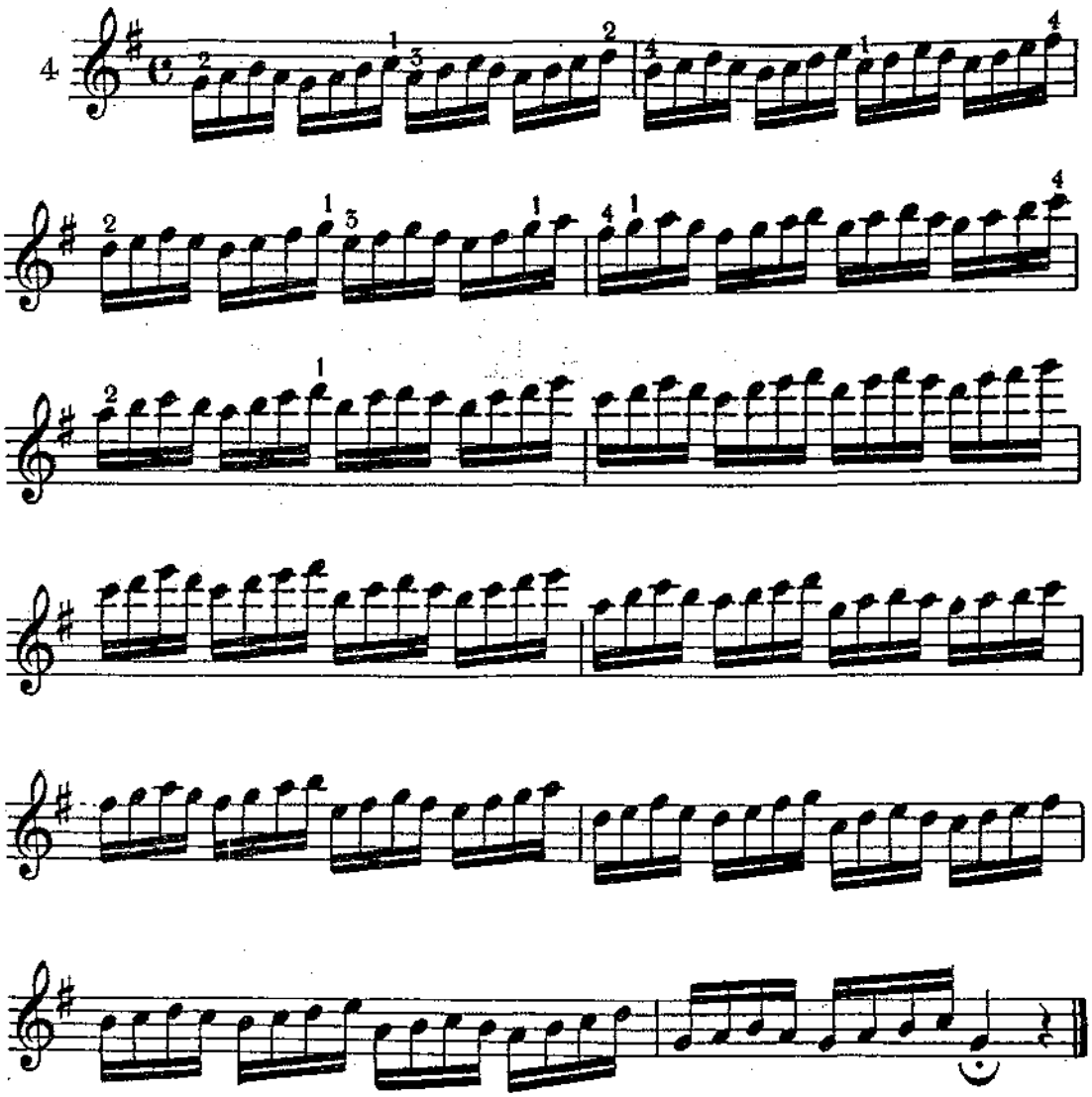




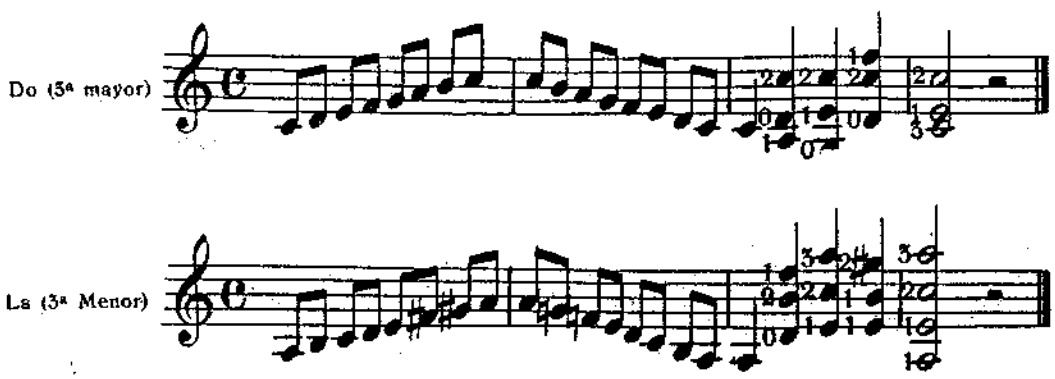

3
4

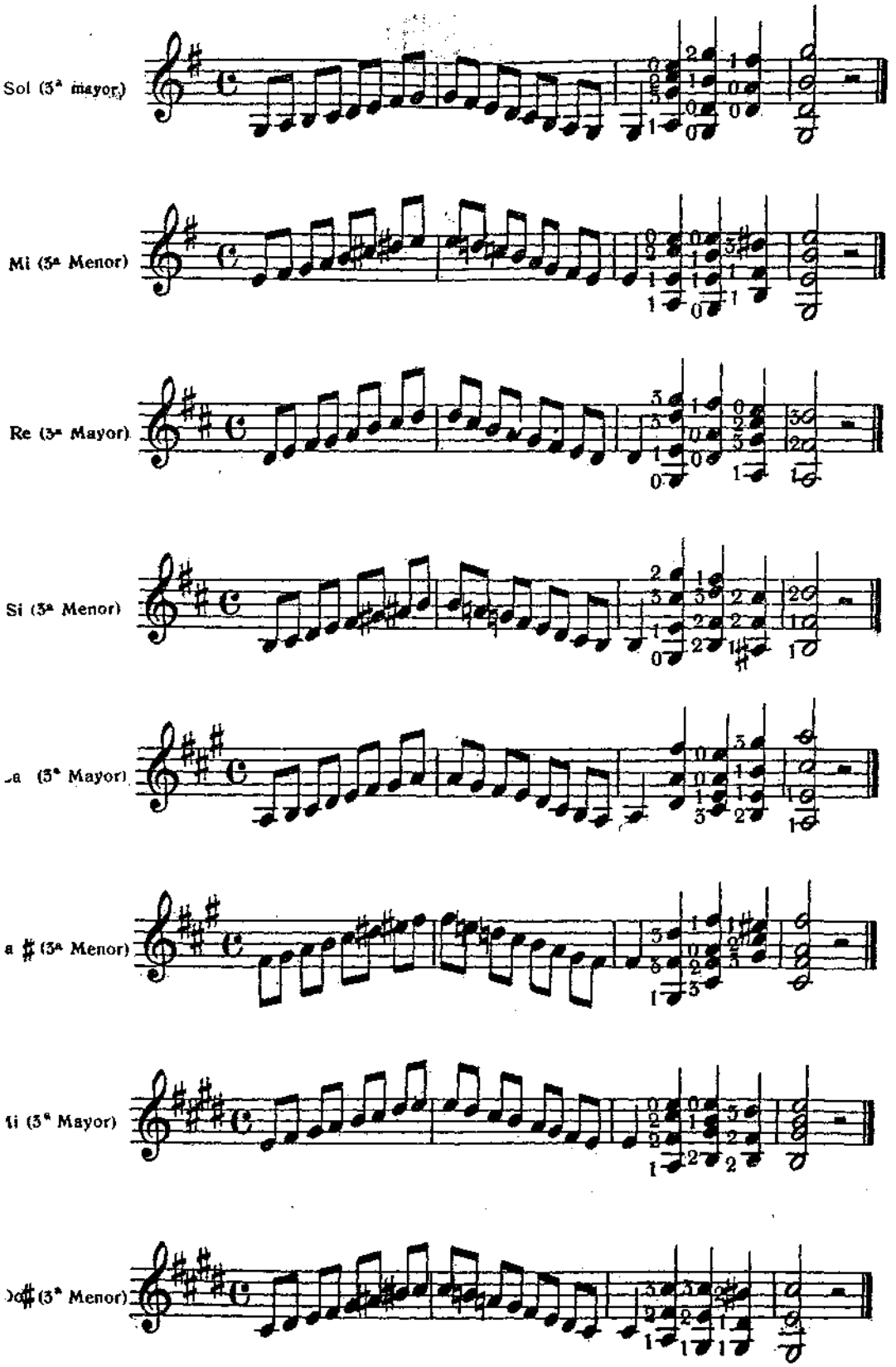
SEXTA POSICIÓN



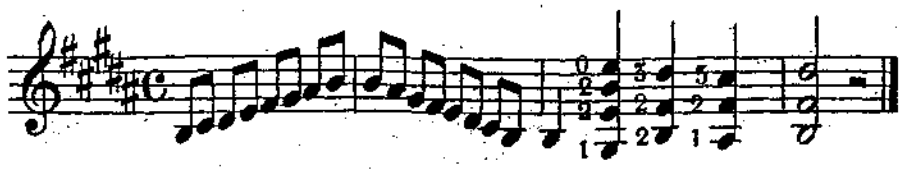


ESCALAS Y TONALIDADES

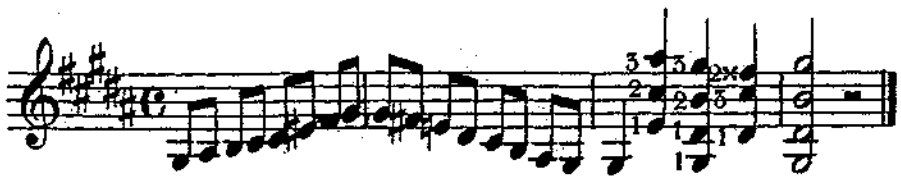



Sol (3ª mayor)
Mi (3ª Menor)
Re (3ª Mayor)
Si (3ª Menor)
-a (3ª Mayor)
a ♯ (3ª Menor)
li (3ª Mayor)
)o♯ (3ª Menor)

Si (3ª Mayor)

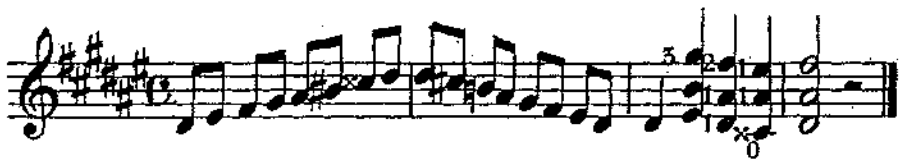


Sol ♯ (3ª Menor

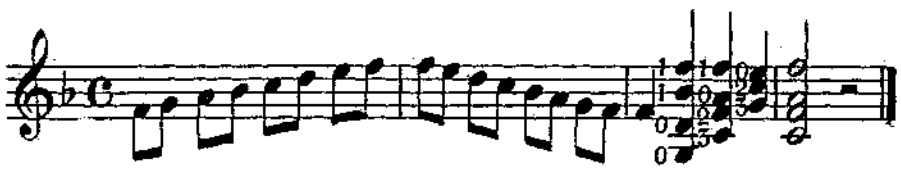


Fa ♯ (3ª Mayor)

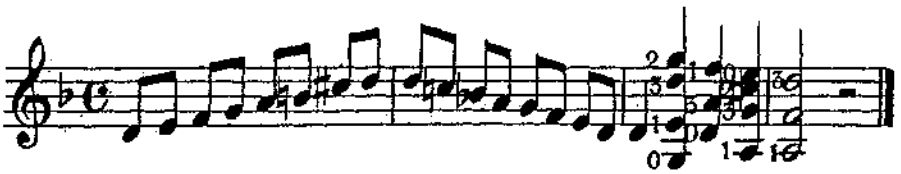
Re ♯ (3ª Menor)



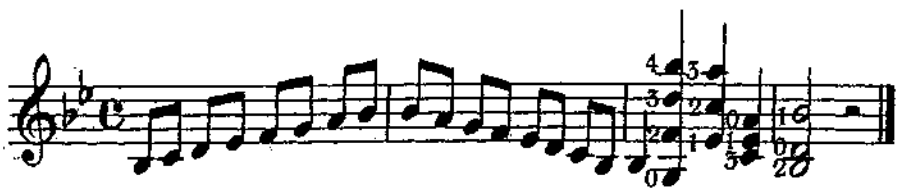
Fa (3ª Mayor)



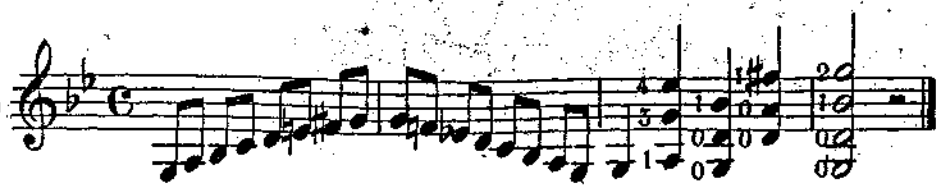
Re (3ª Menor)



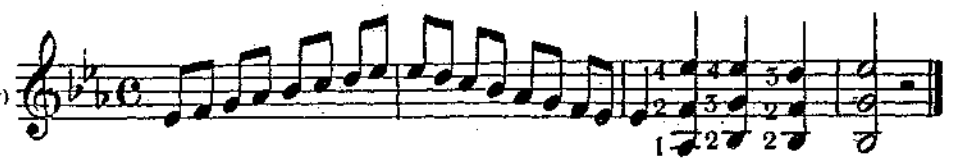
Si ♭ (3ª Mayor)



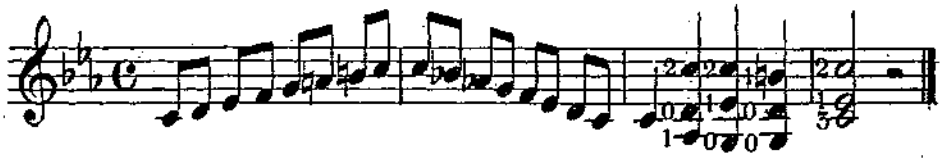
SOL (3ª menor)



Mi♭ (3ª Mayor)

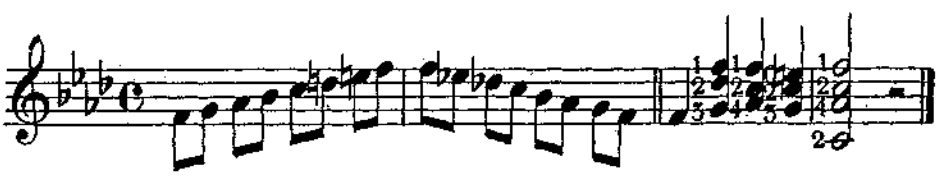


Do (3ª menor)

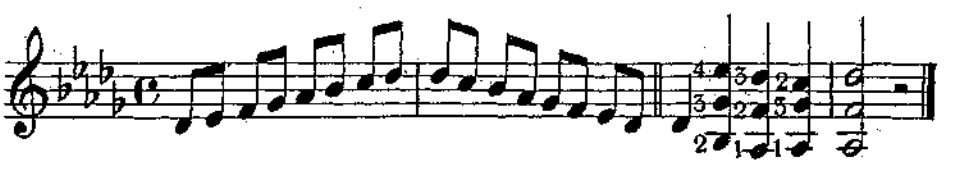


La♭ (3ª Mayor)

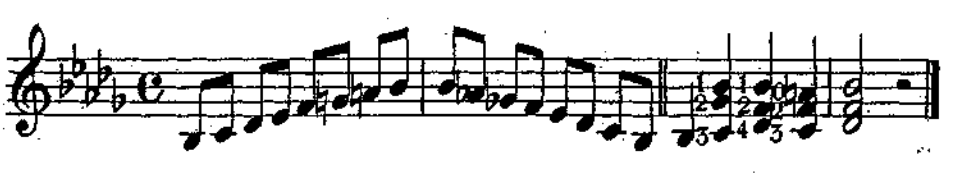
Fa (3ª Menor)



Re♭ (3ª Mayor)



Si♭ (3ª Menor)

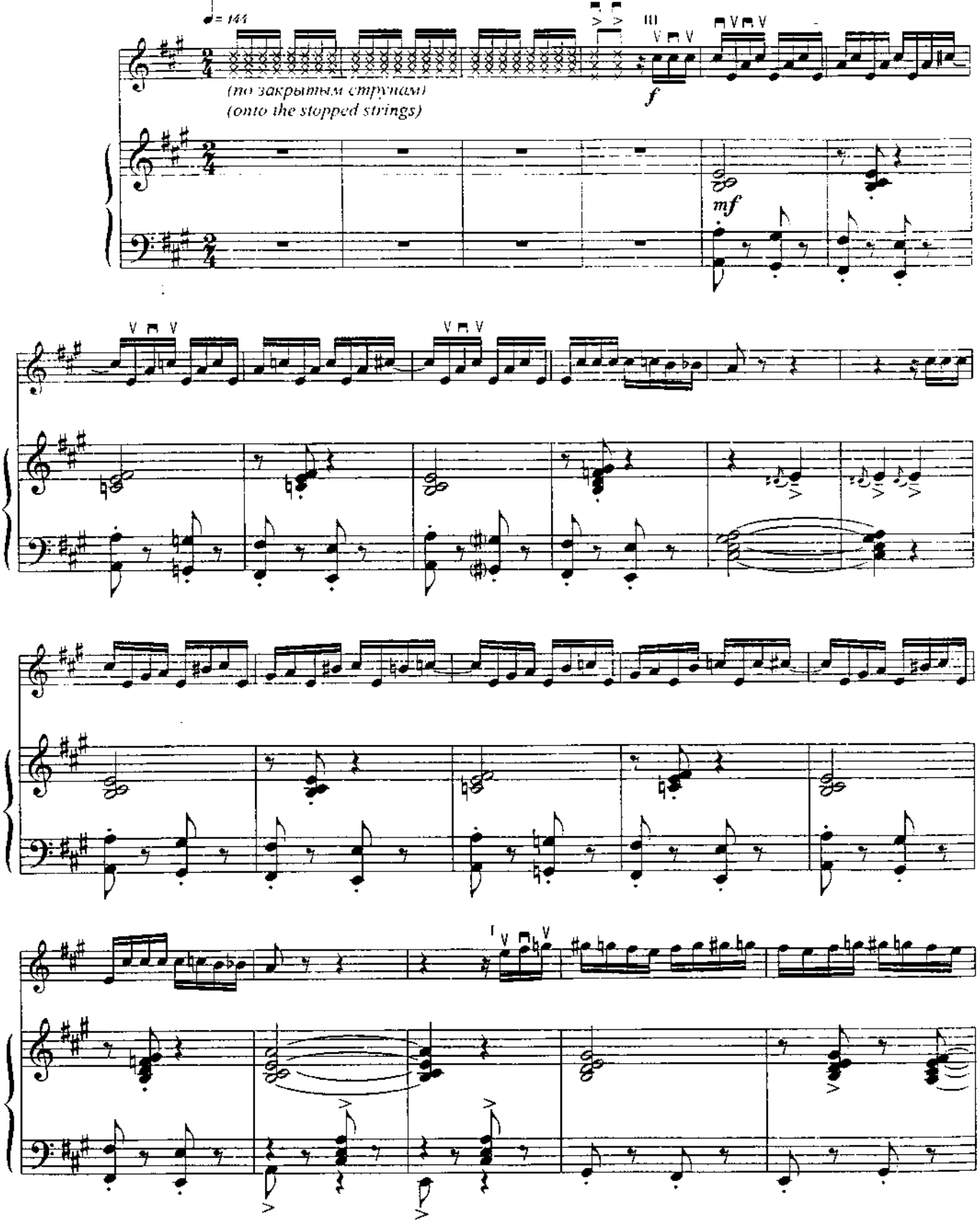


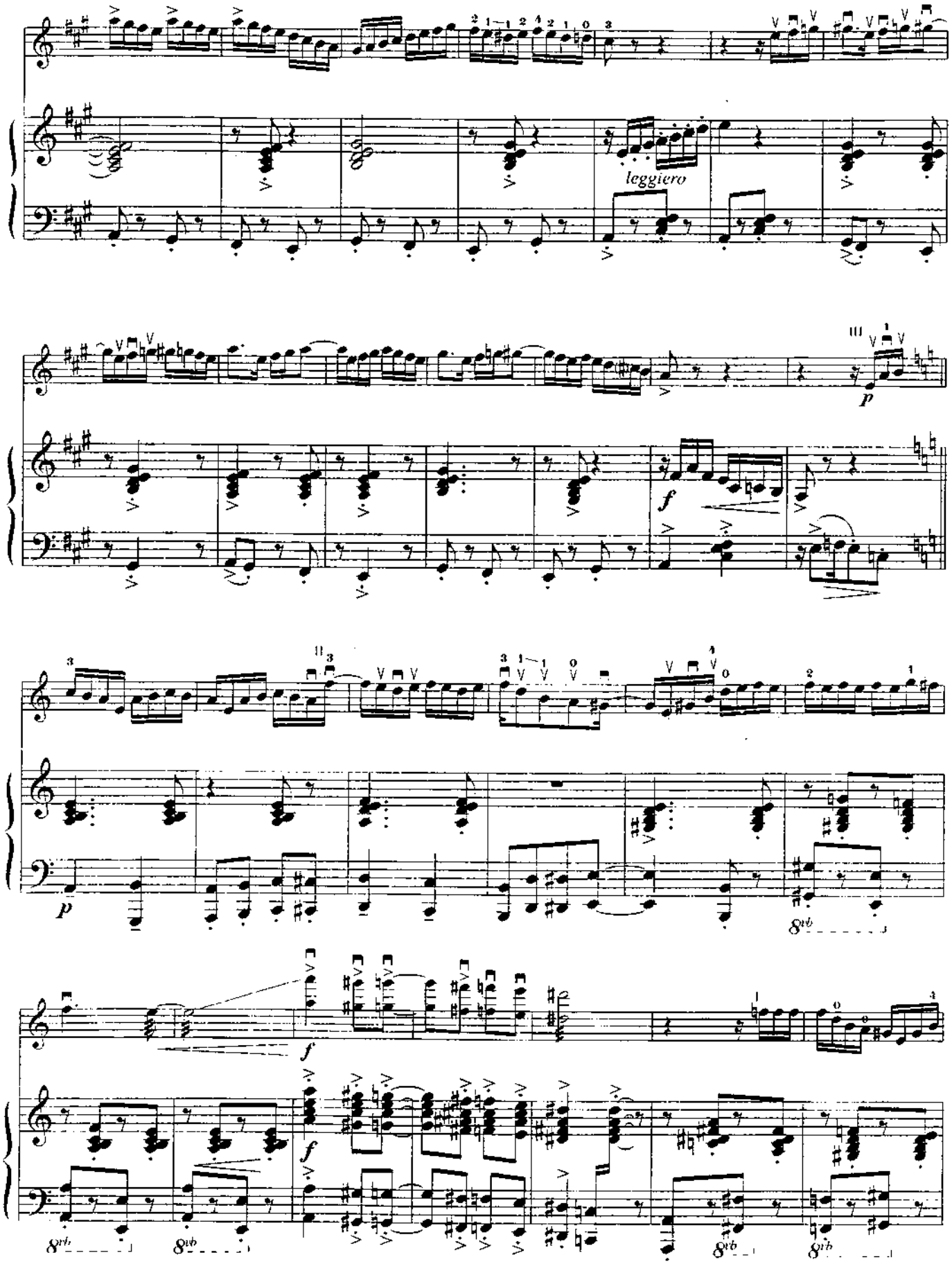
FÍN DEL MÉTODO.

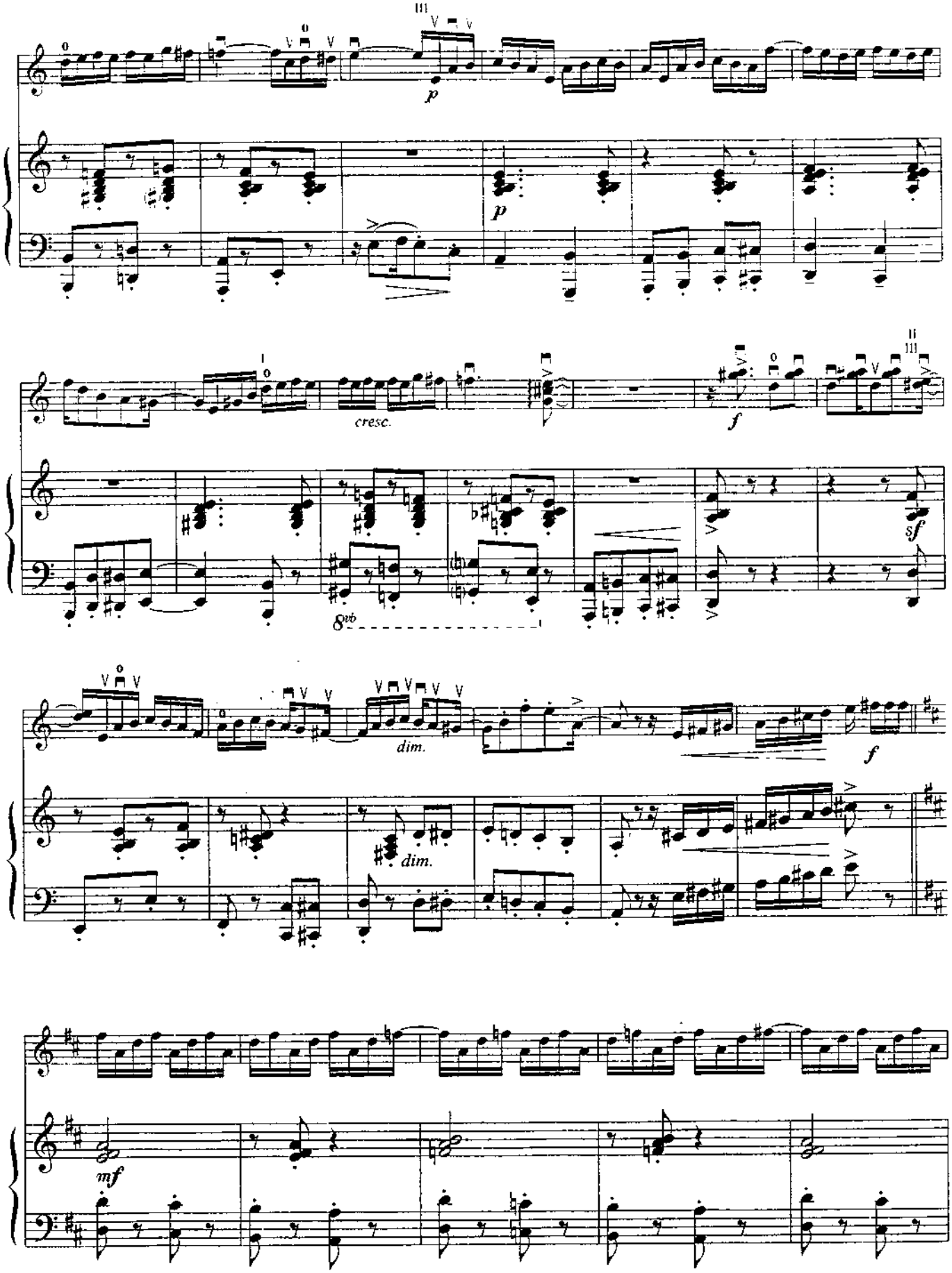
МАЛЕНЬКИЙ БРАЗИЛЕЦ LITTLE BRAZILIAN

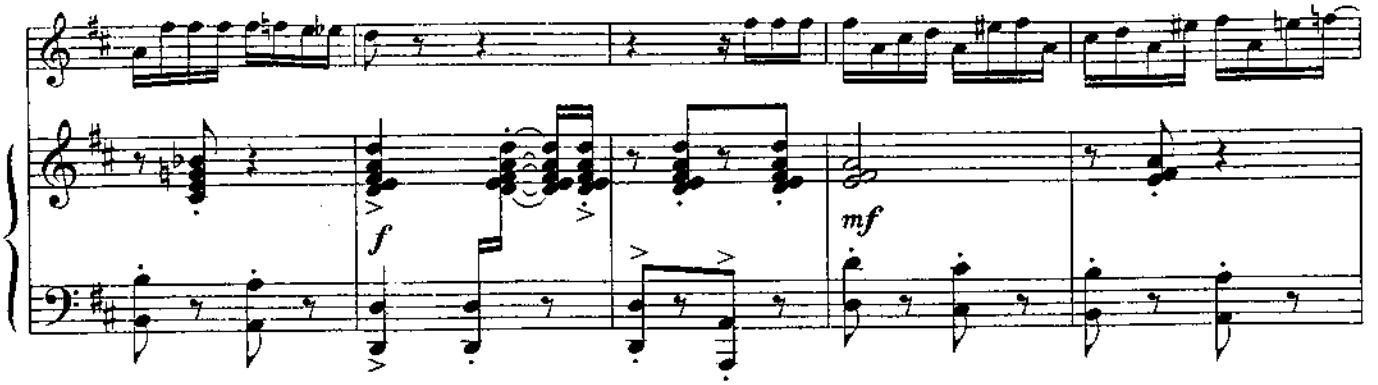
Обработка А. МАКАРОВА
Arranged by A. MAKAROV

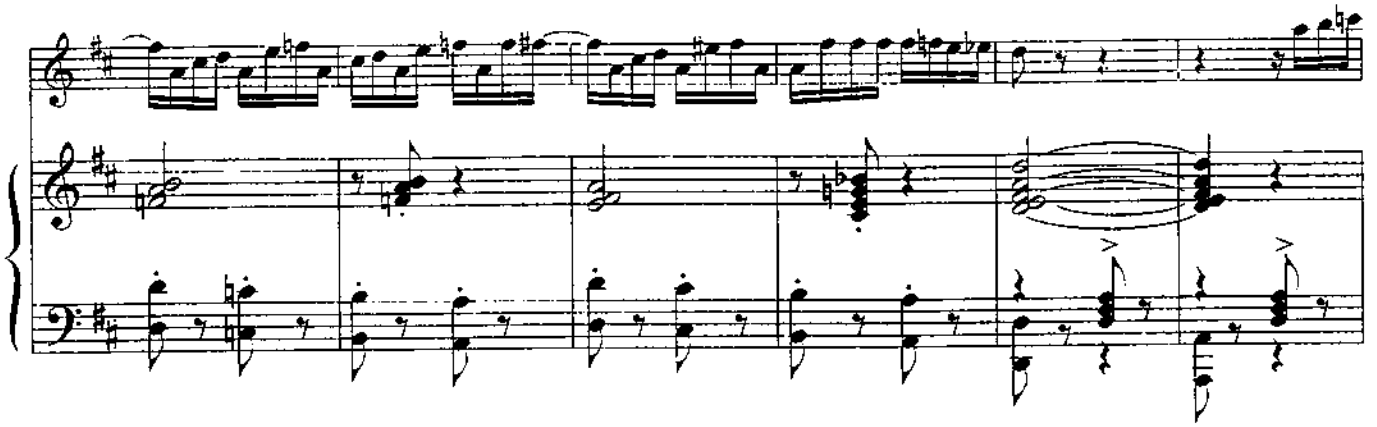
В. АСЕВЕДО
V. ASEVEDO

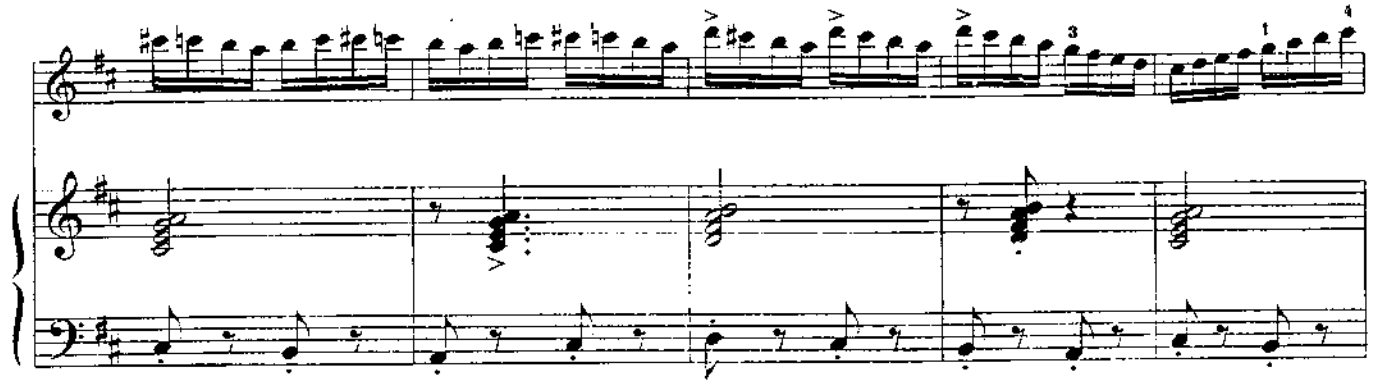


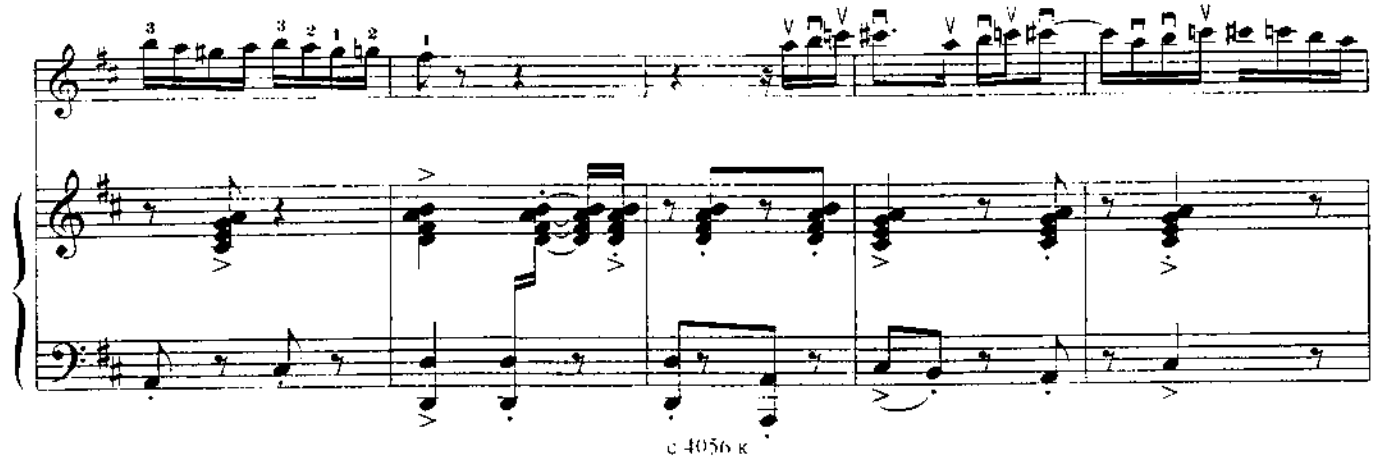

leggiero
p
f
p
f
f
8vb
8vb
8vb
8vb
8vb

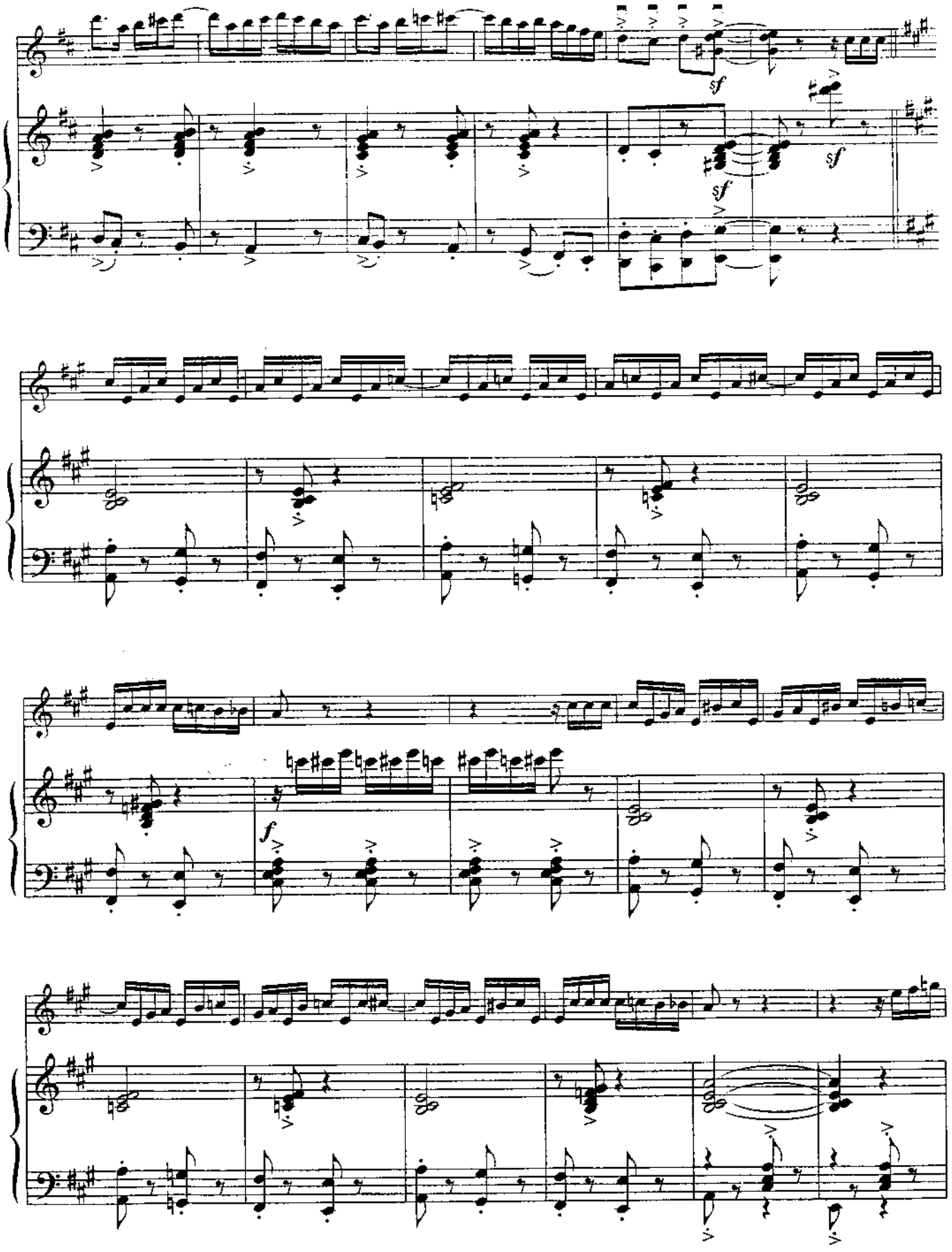

p
p
cresc.
f
sf
8vb
dim.
dim.
f
mf

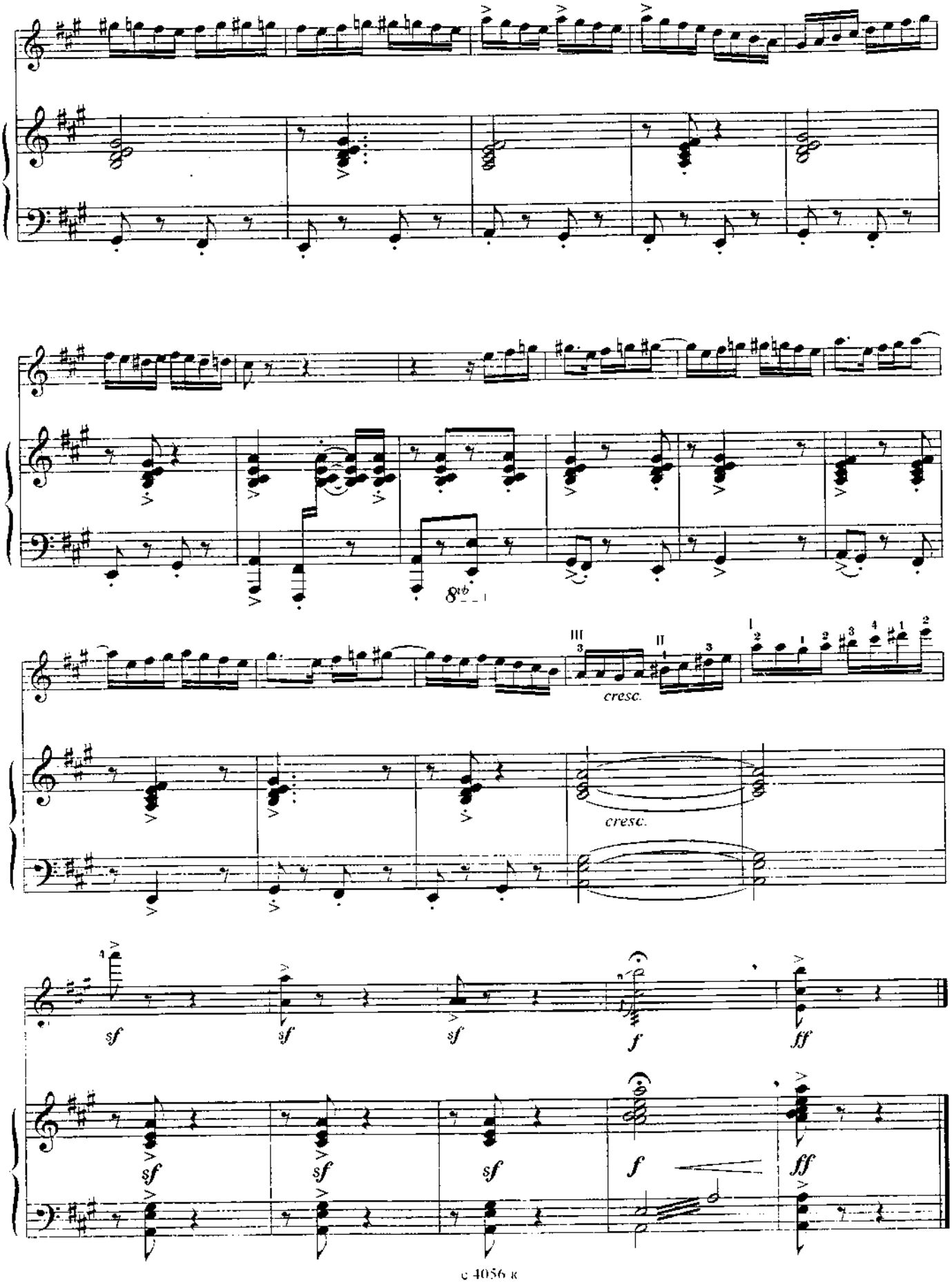

f
mf








sf
sf
sf
f

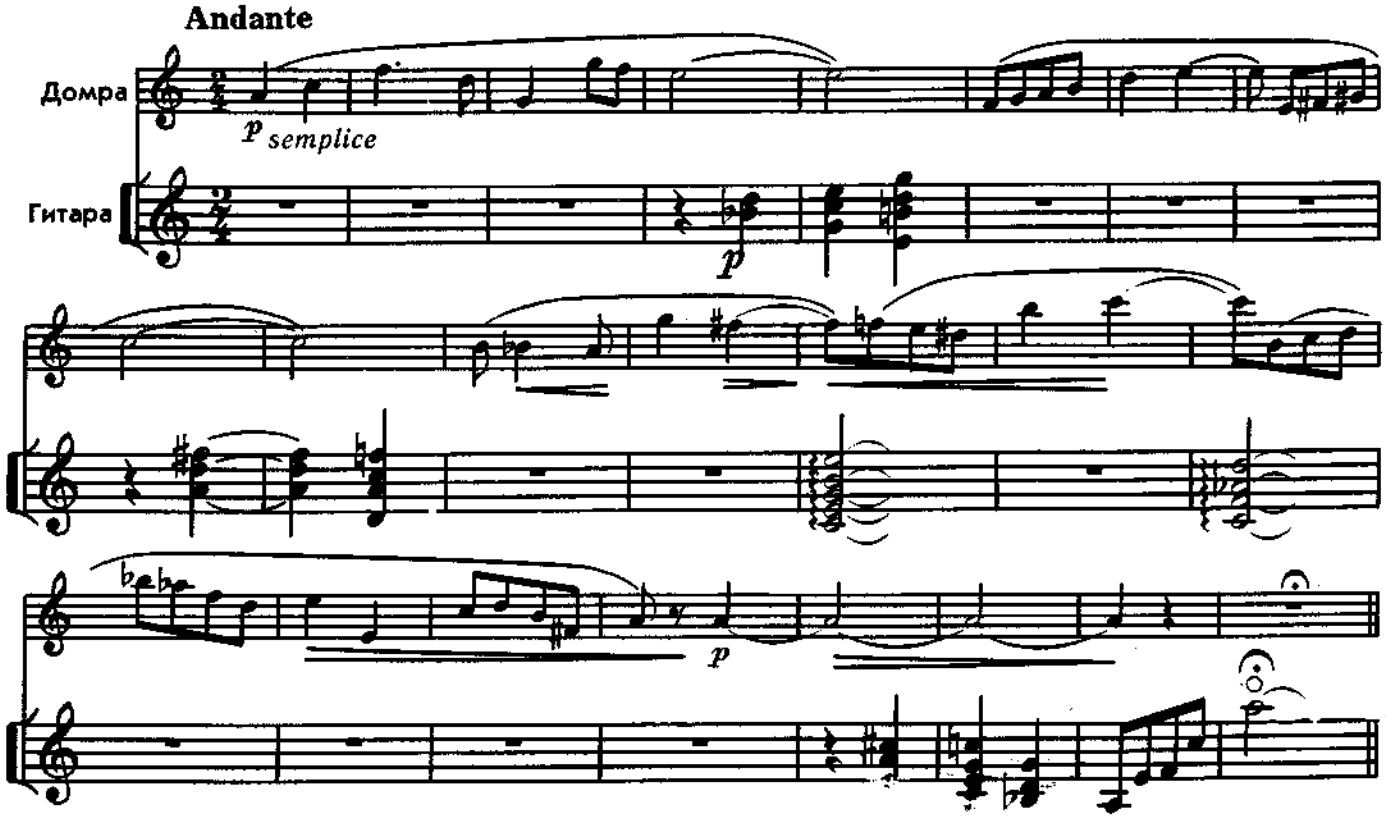

8vb
cresc.
cresc.
sf
sf
sf
f
ff
sf
sf
sf
f
ff

ТЕМА И ВАРИАЦИИ

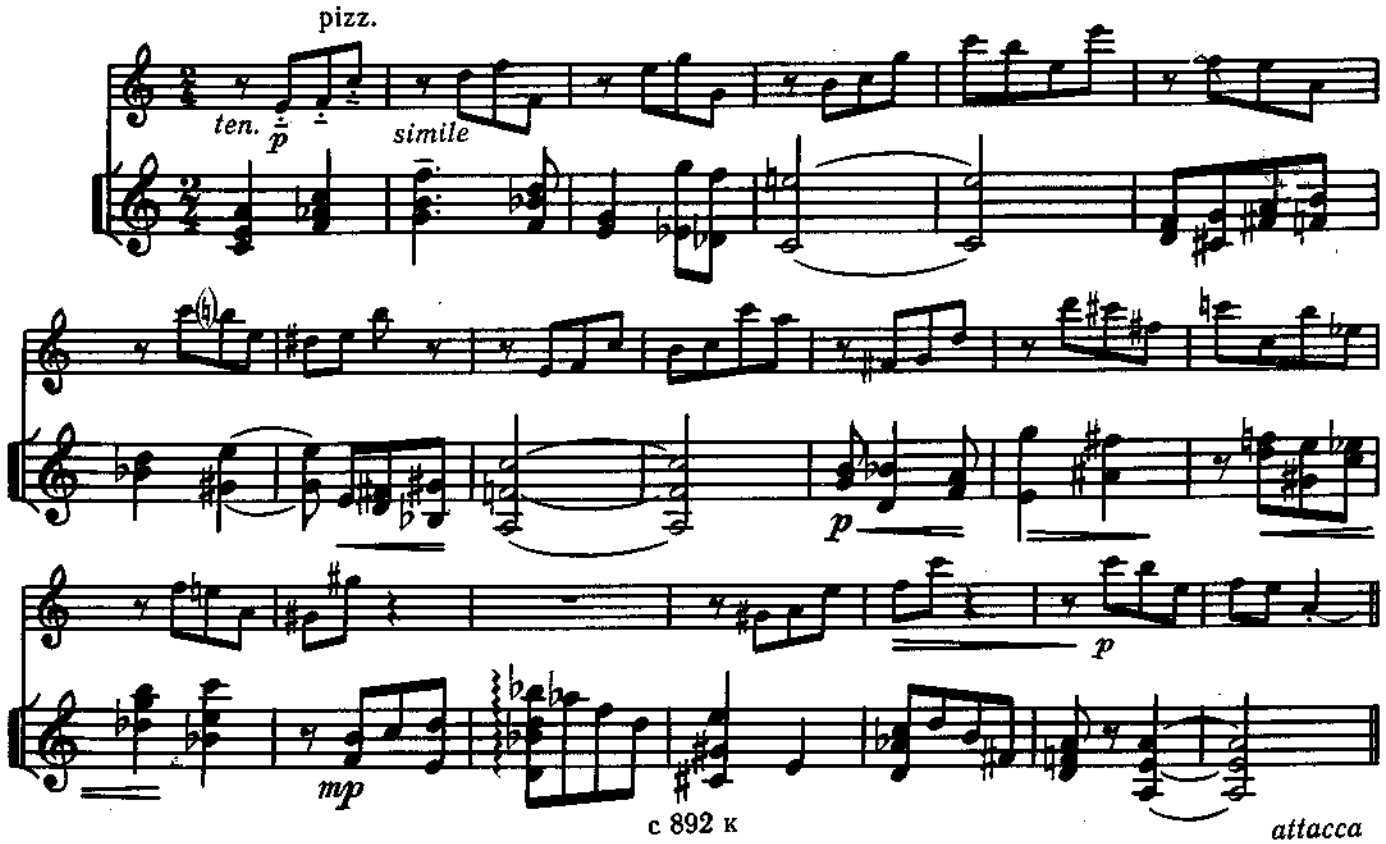
ДЛЯ ДОМРЫ И ГИТАРЫ

Г. БЕЛОВ

Тема



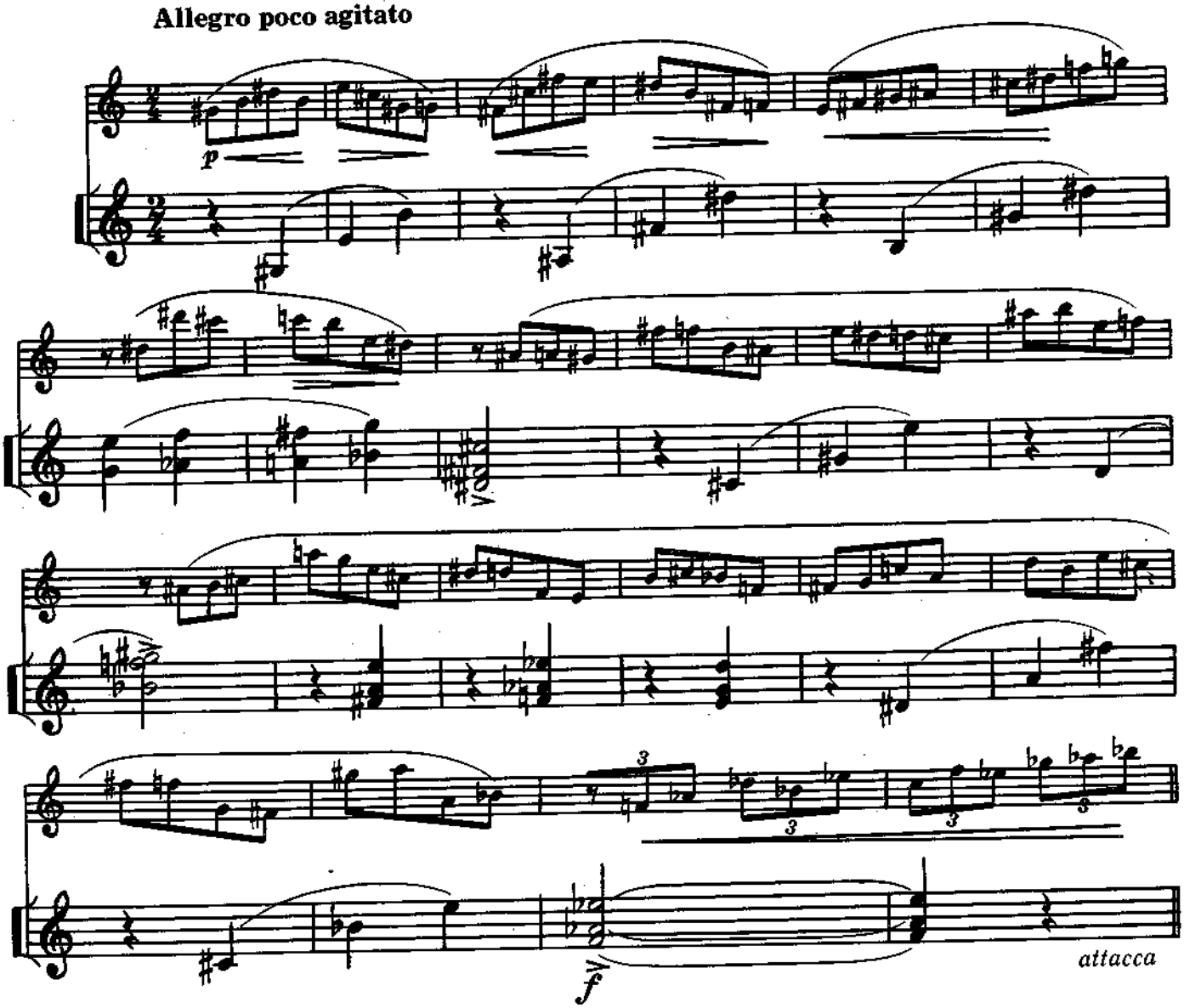
ВАР. I



attacca

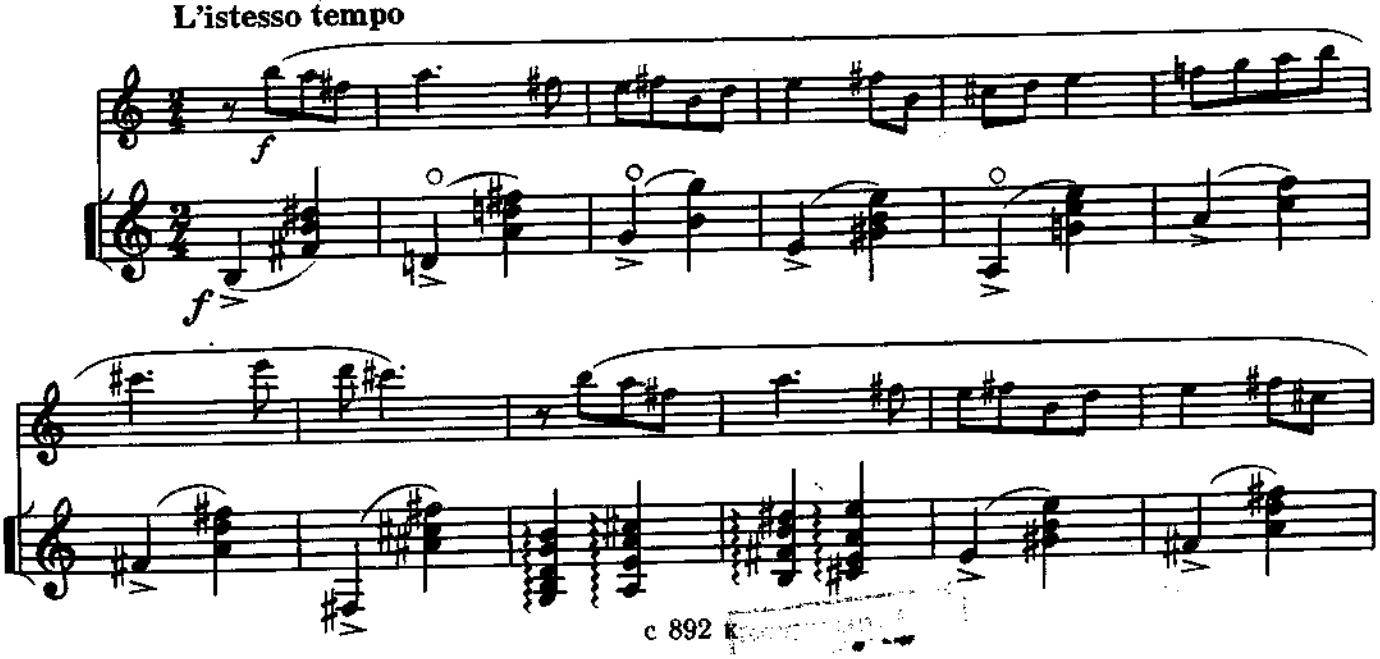
BAP. II

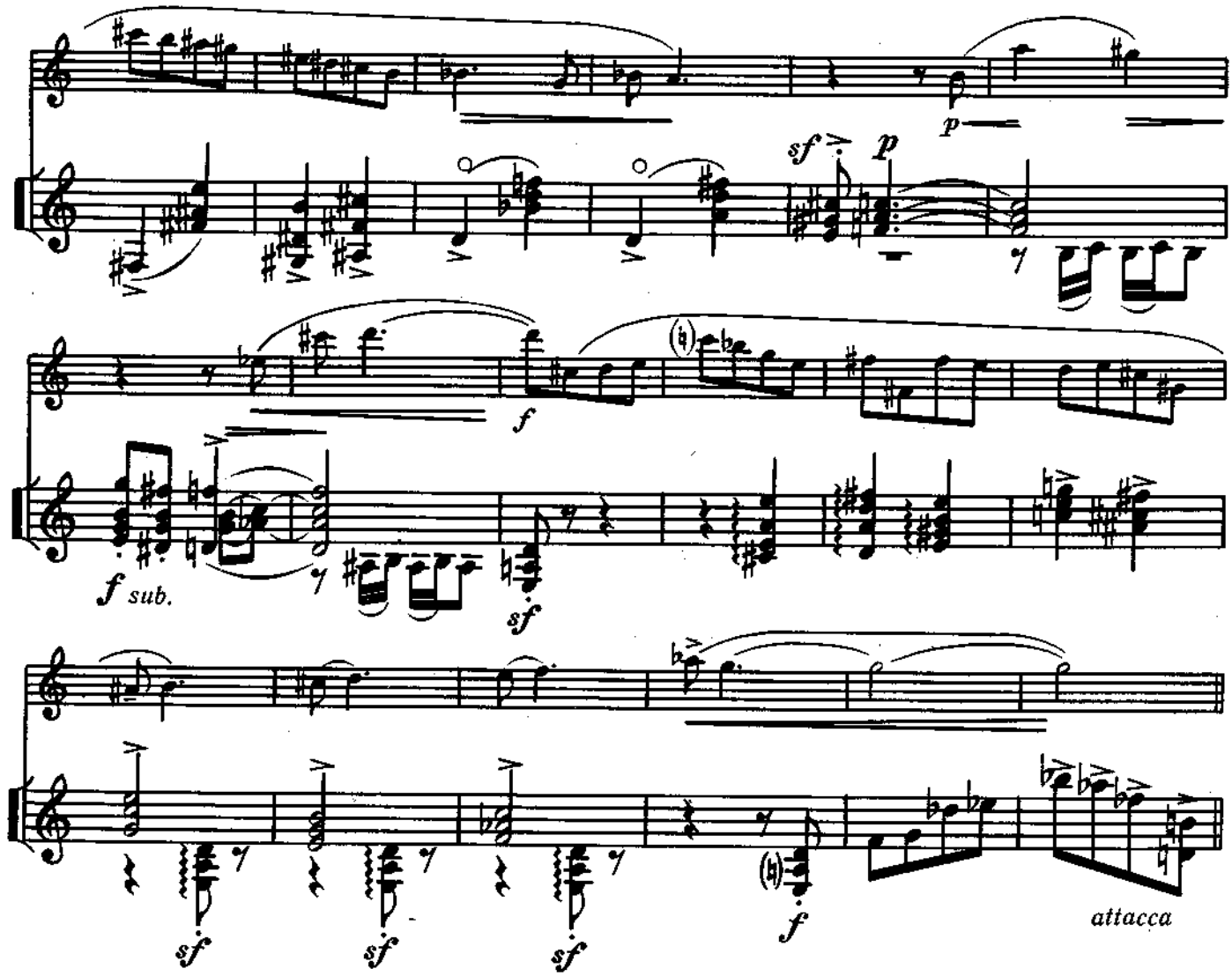
Allegro poco agitato



BAP. III

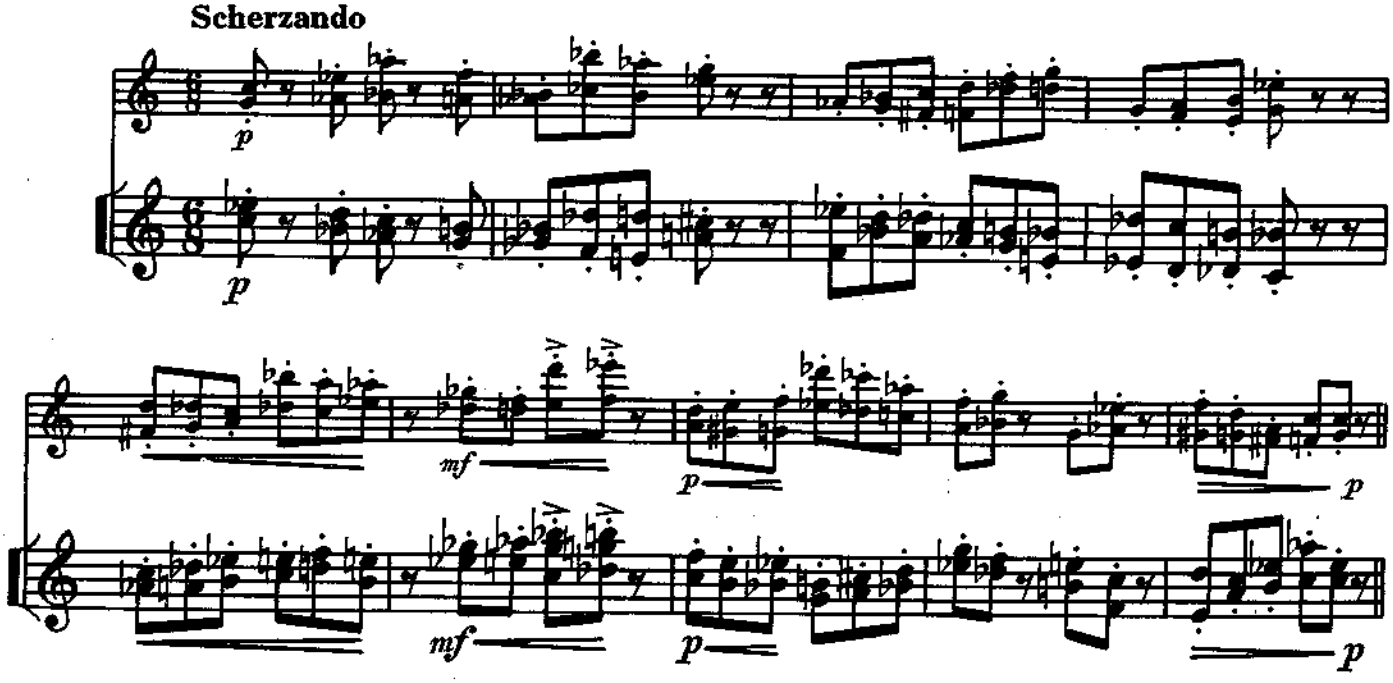
L'istesso tempo





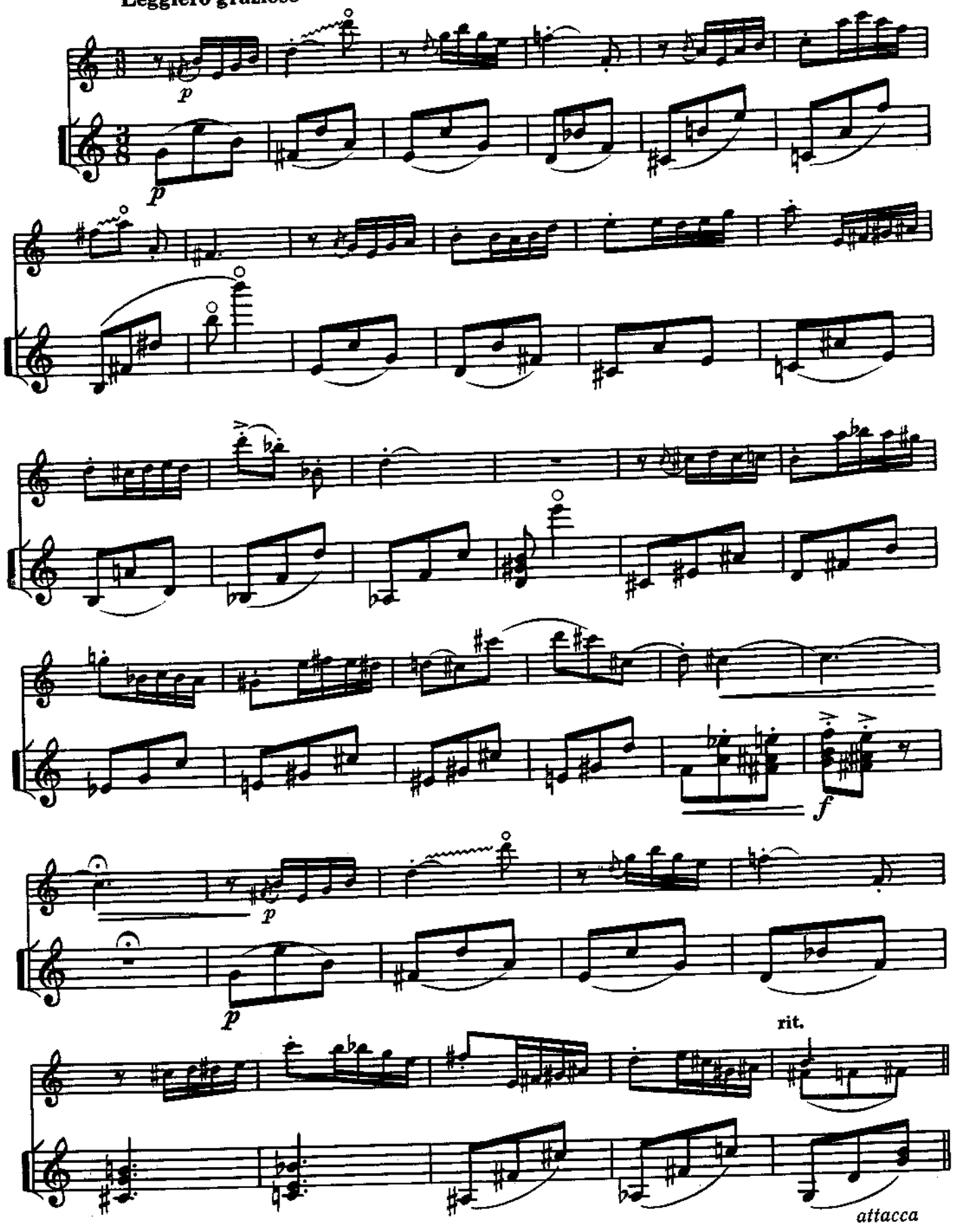
ВАР. IV

Scherzando



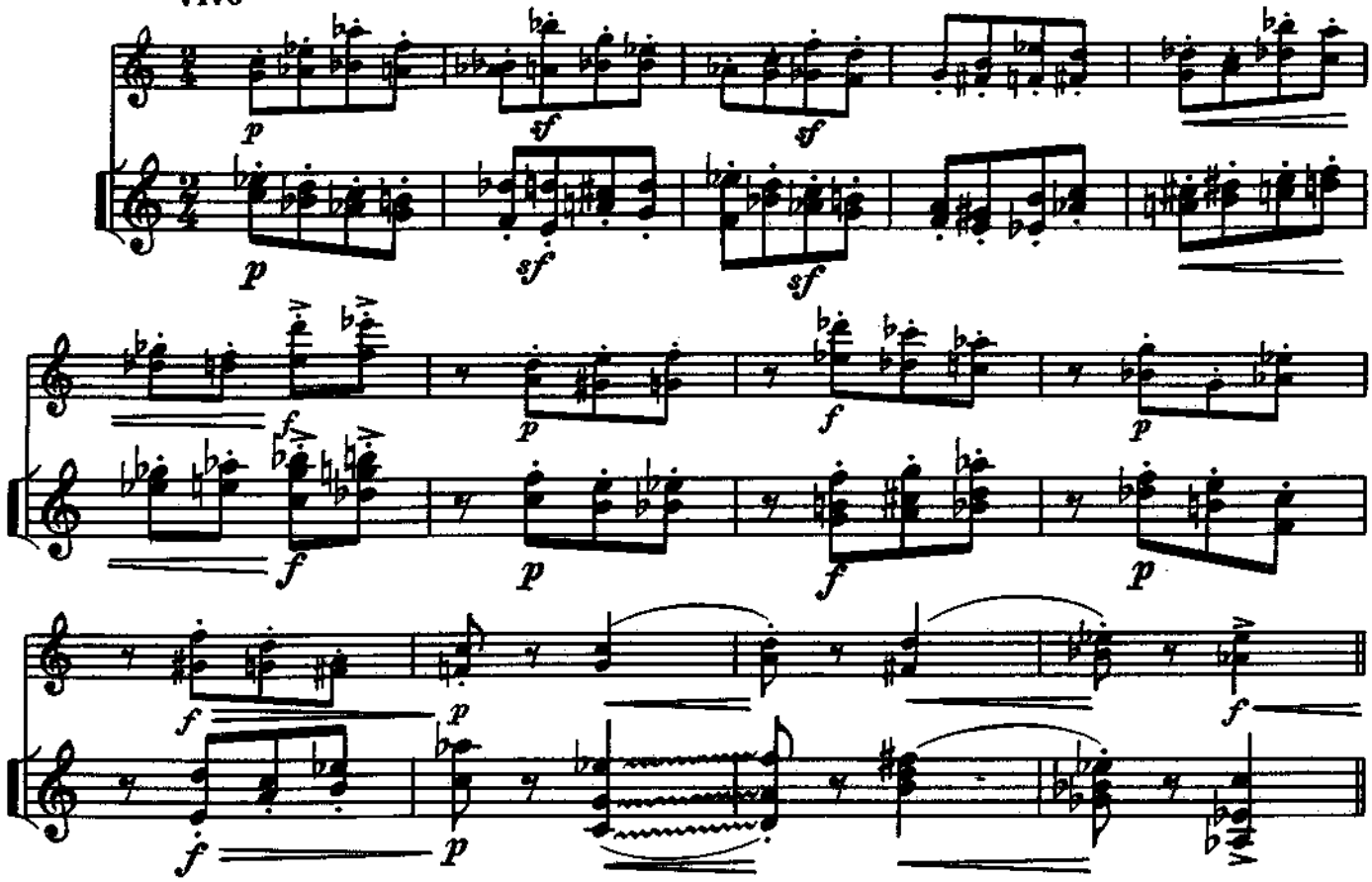
ВАР. V

Leggiero grazioso



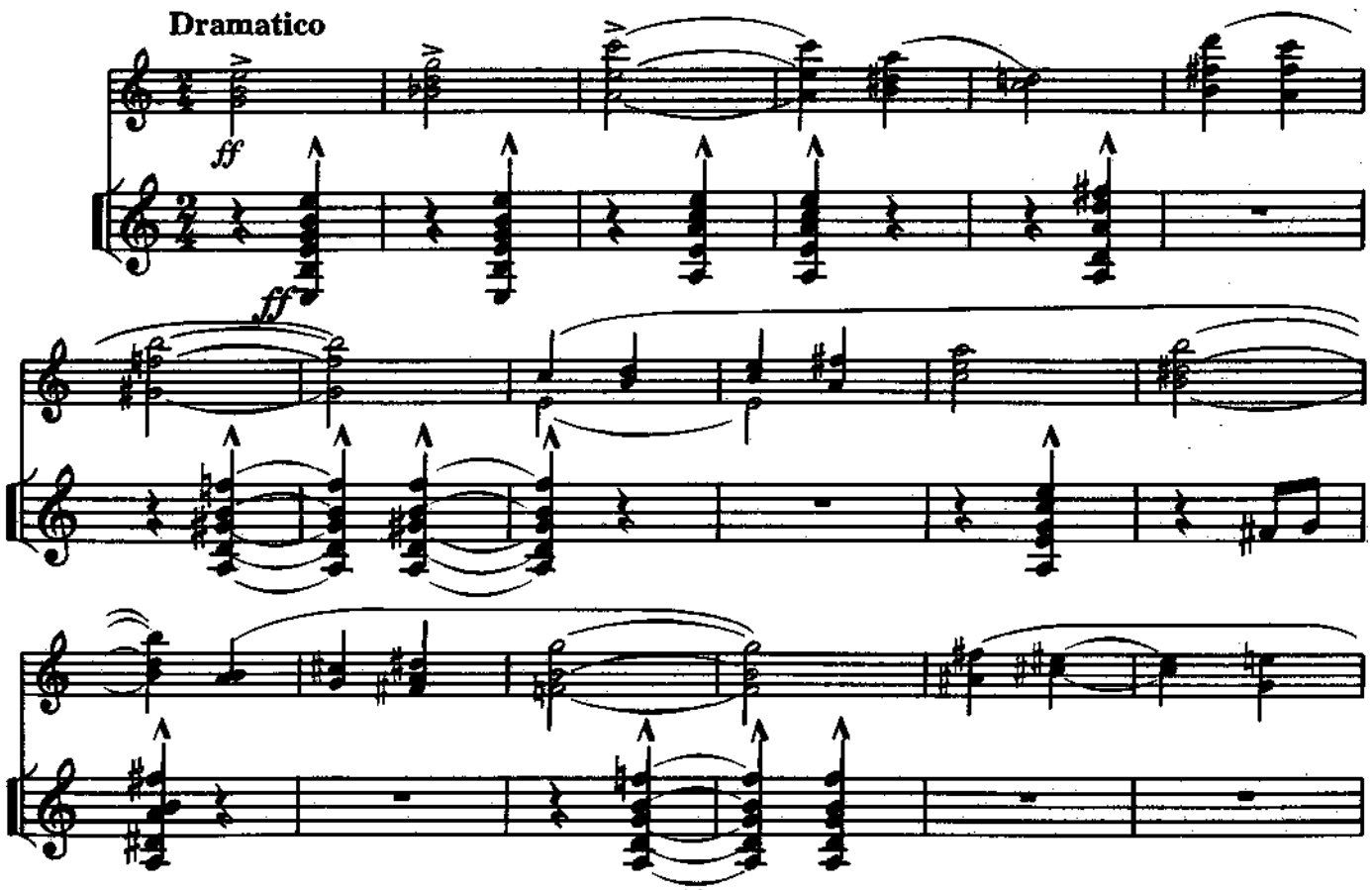
ВАР. VI

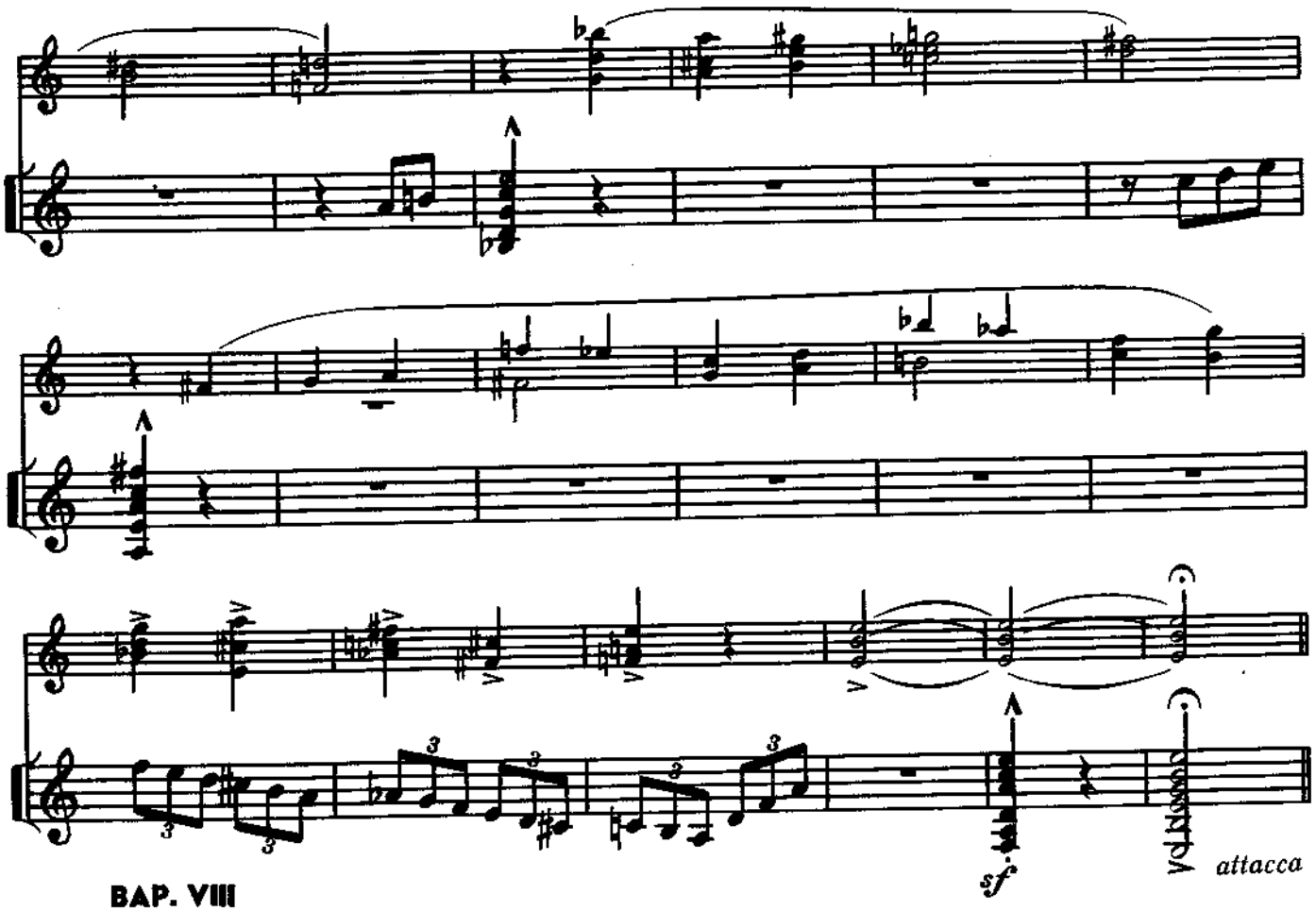
Vivo



ВАР. VII

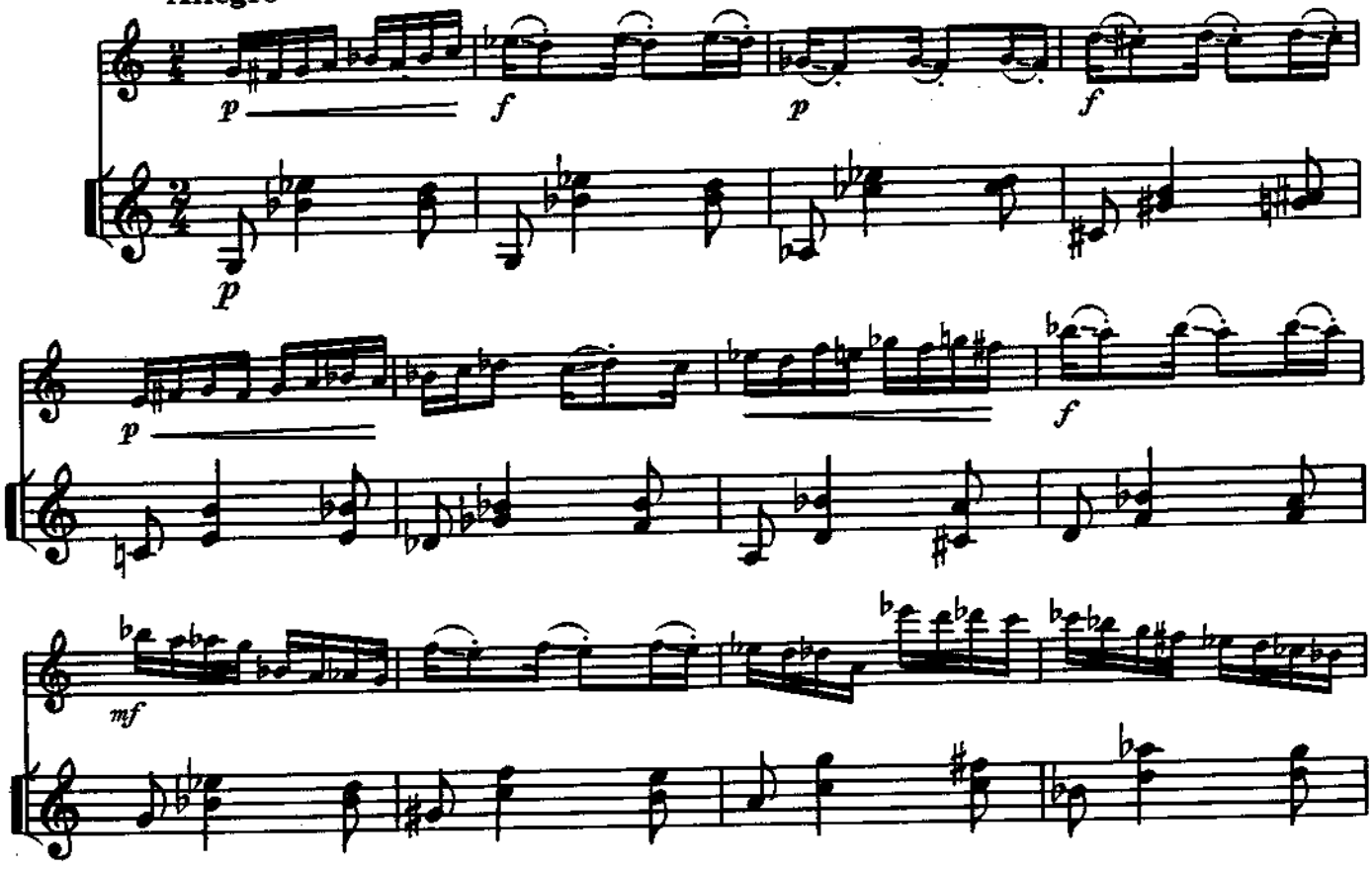
Dramatico

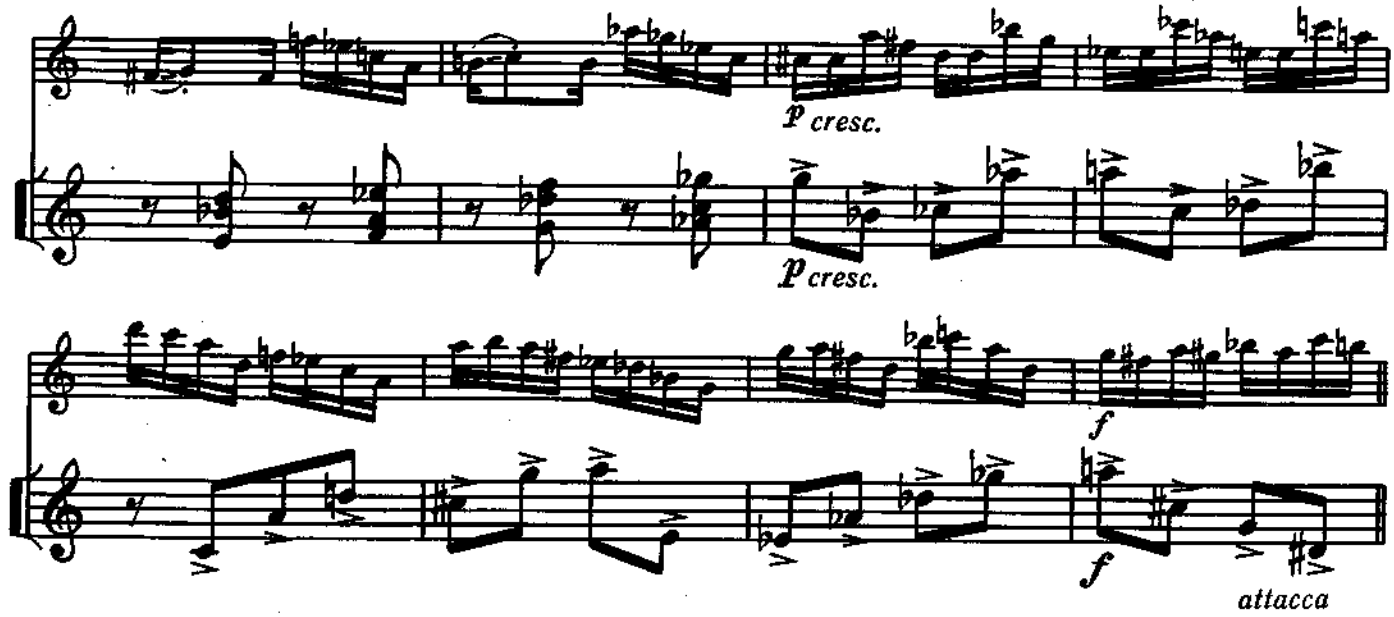




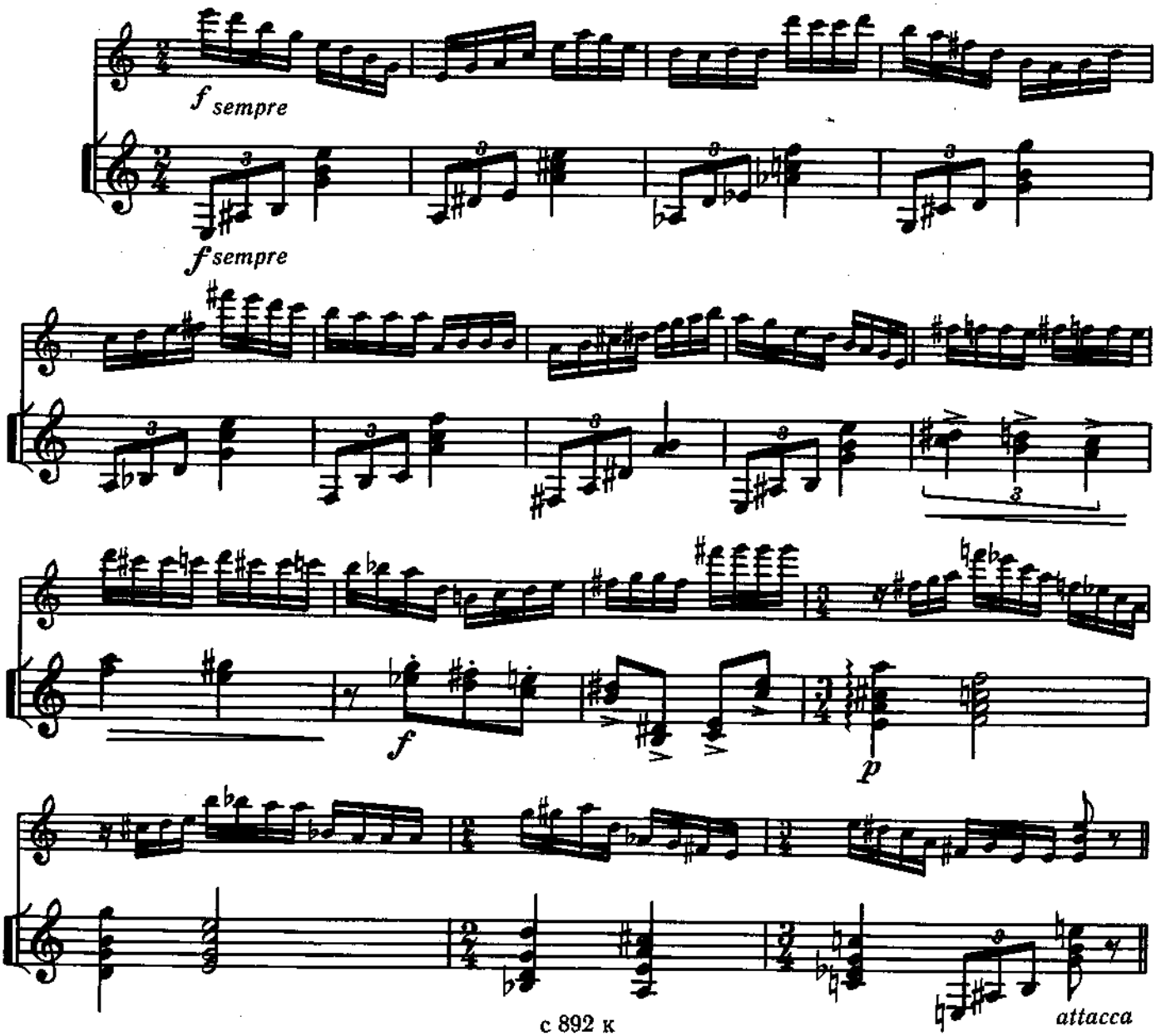
BAP. VIII

Allegro

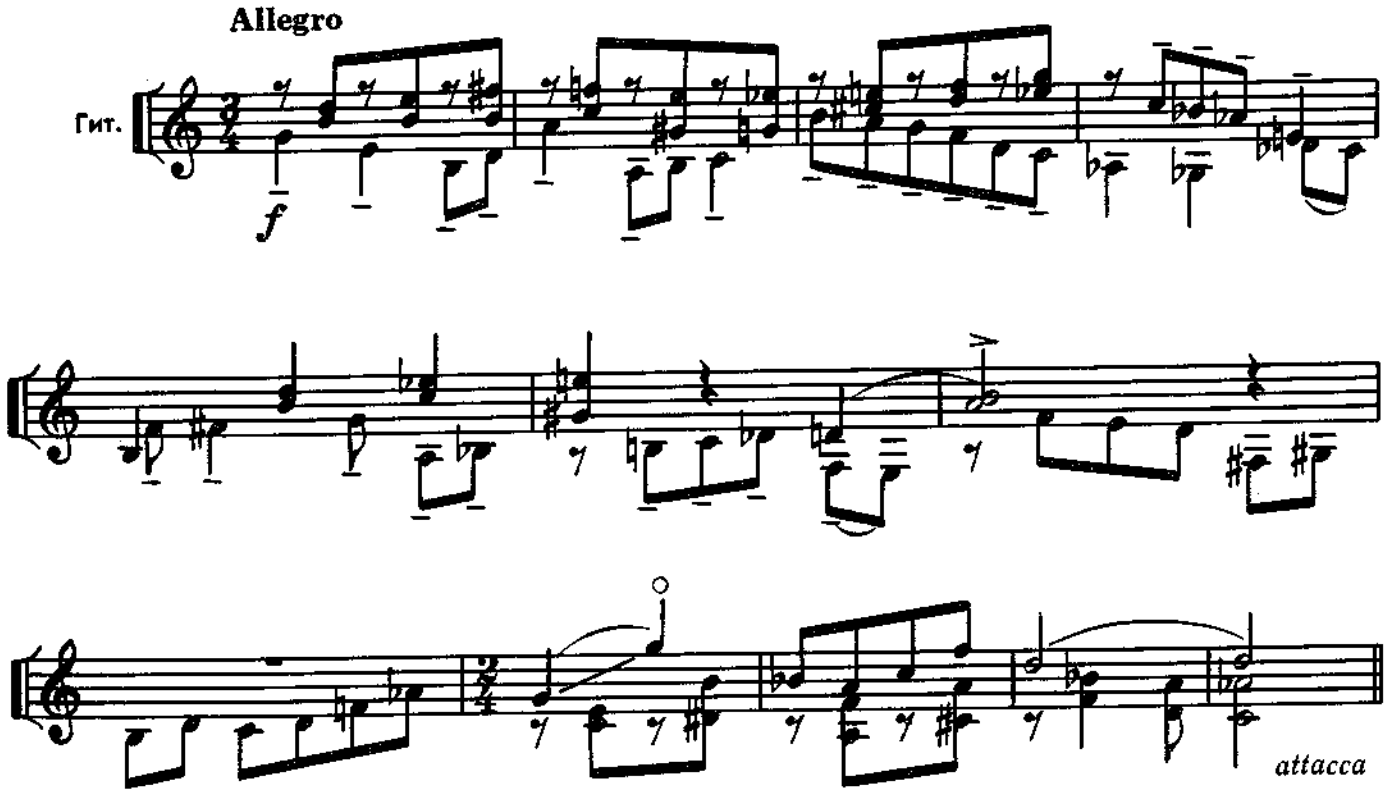




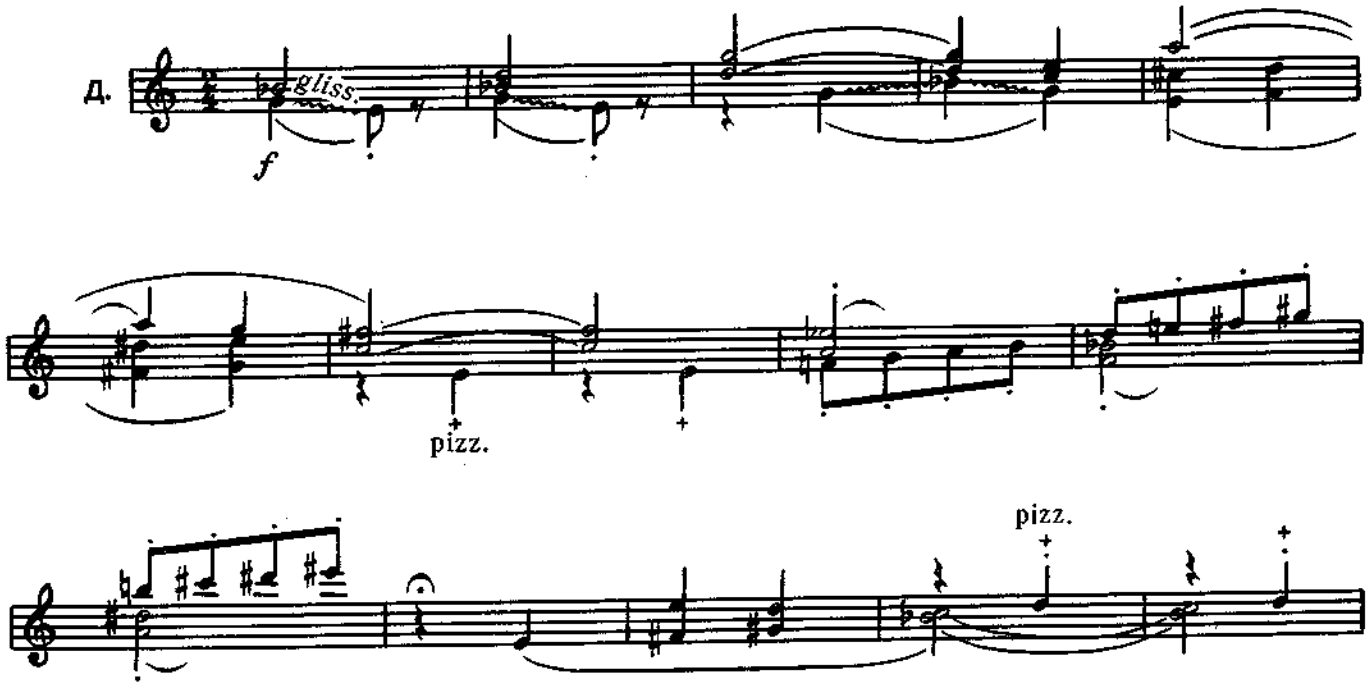
ВАР. IX

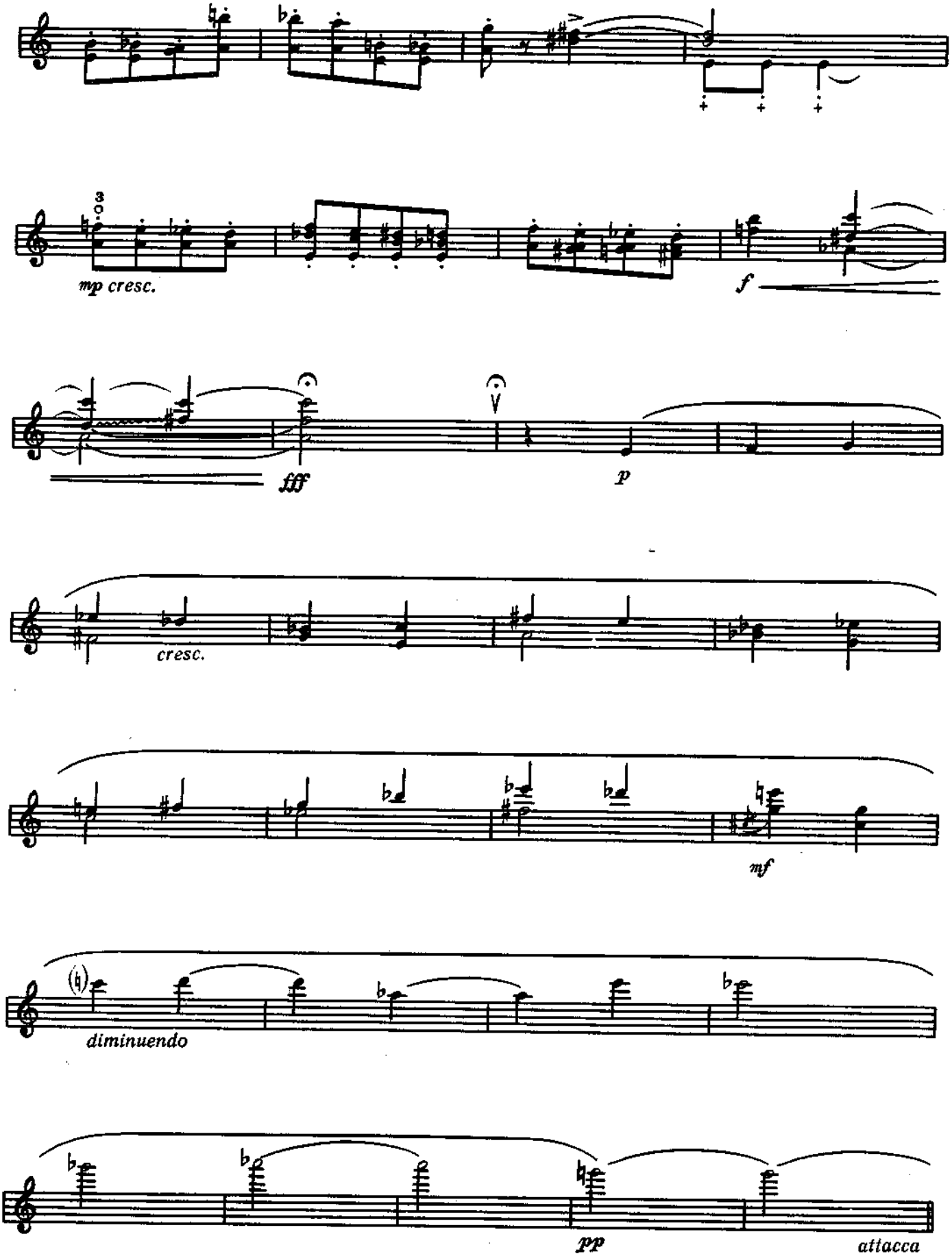


ВАР. X (КАДЕНЦИЯ ГИТАРЫ)

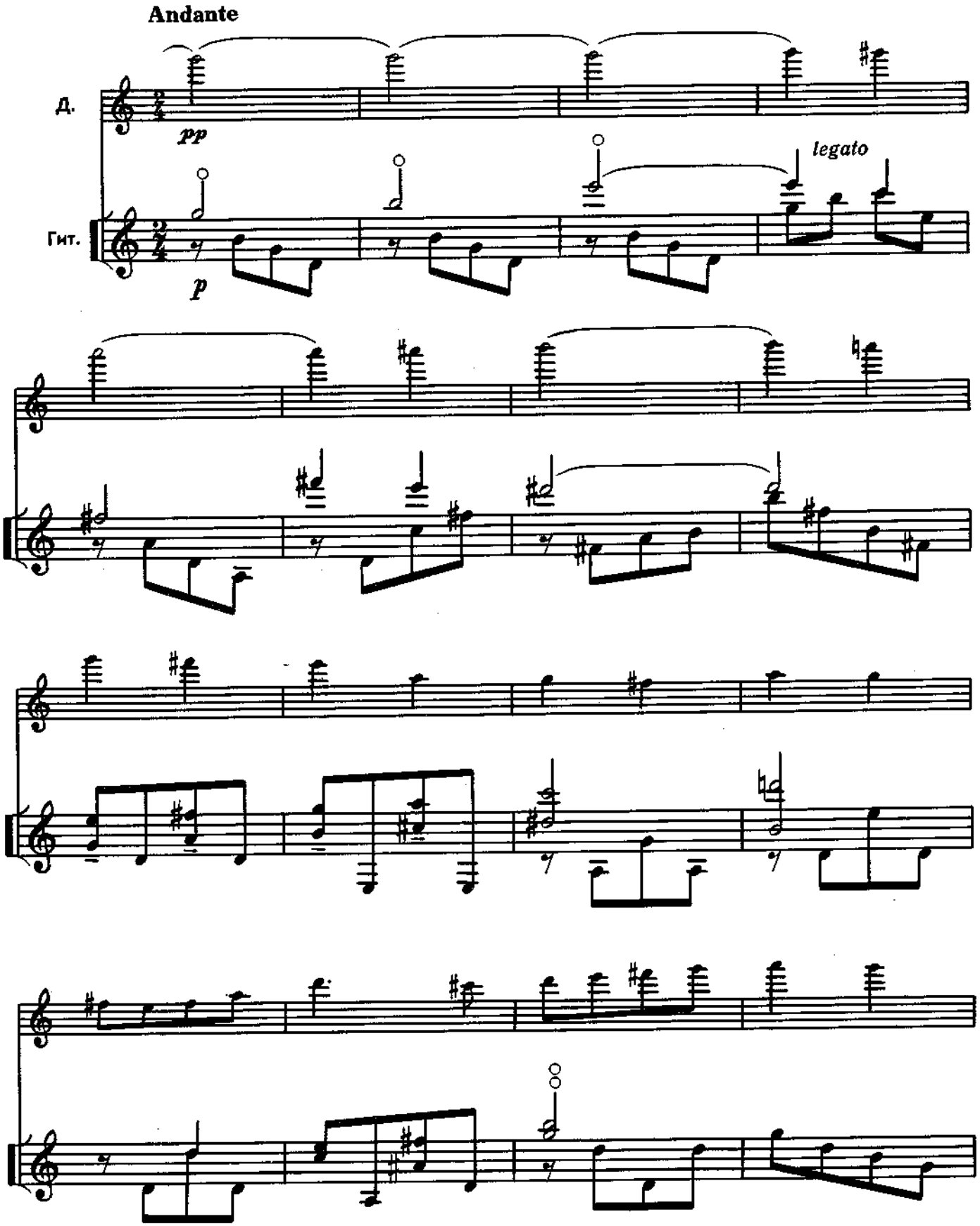


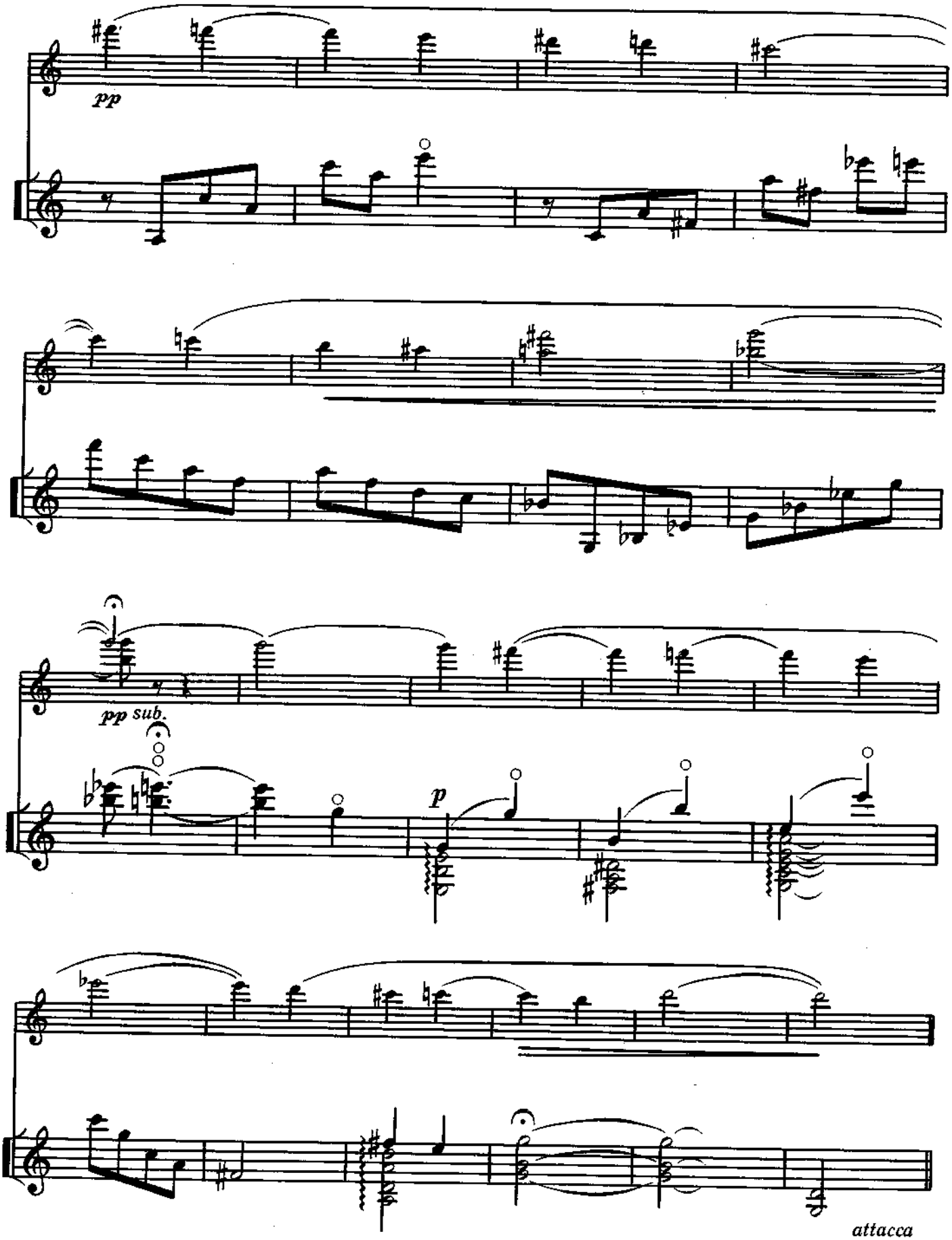
ВАР. XI (КАДЕНЦИЯ ДОМРЫ)

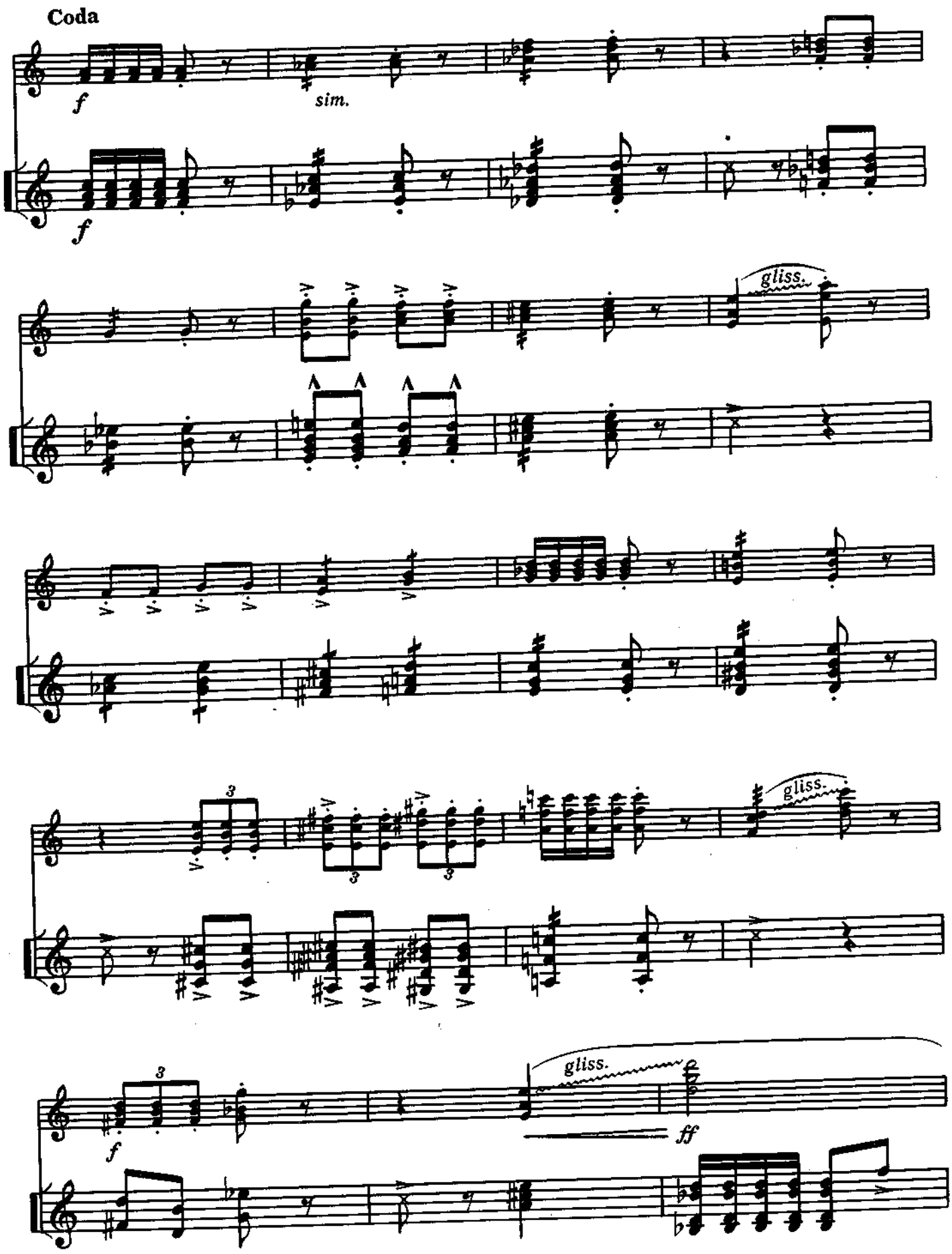



mp cresc.
f
fff
p
cresc.
mf
diminuendo
pp
attacca

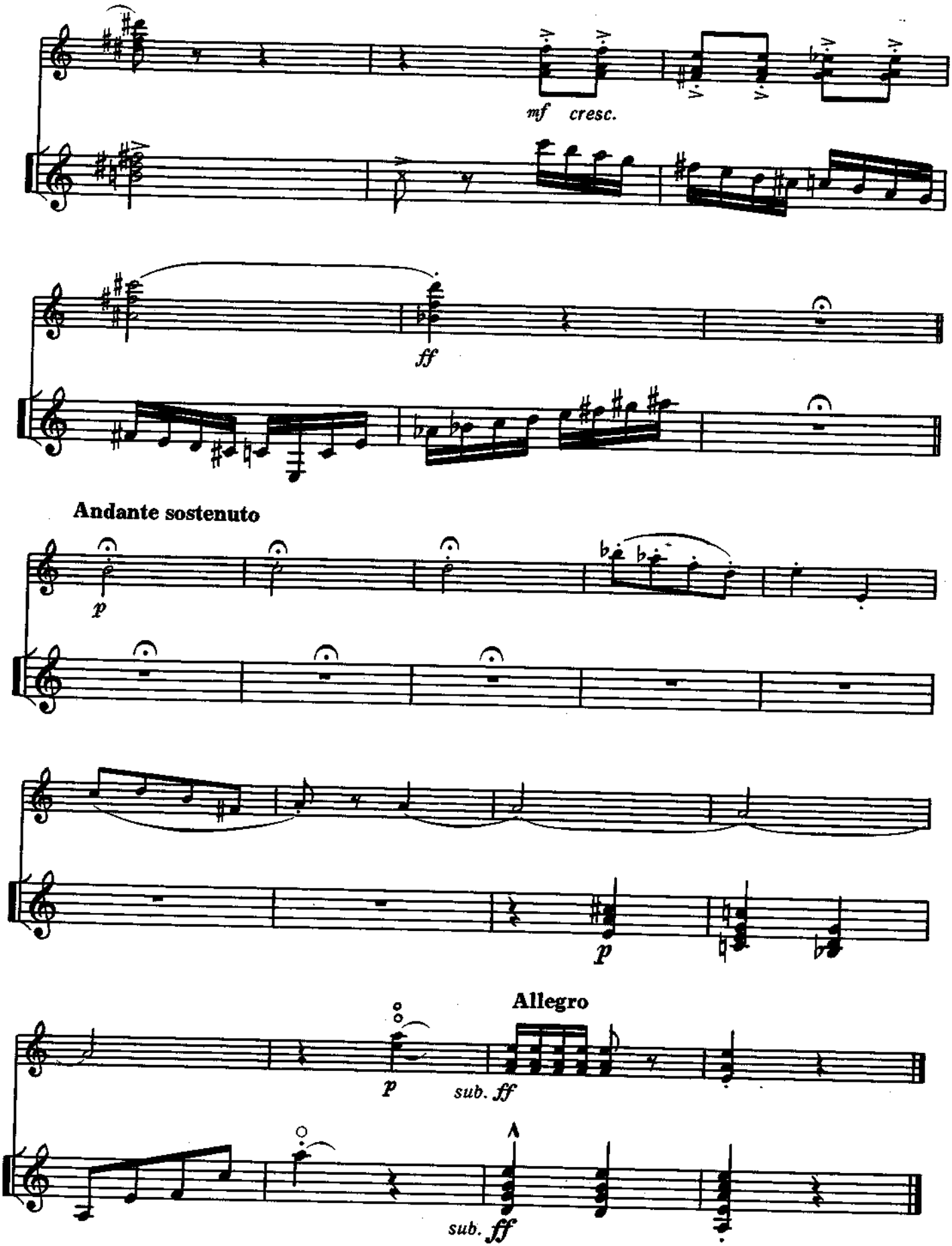
ВАР. XII




pp
pp sub.
p
attacca



* Удар по деке.


mf cresc.
ff
Andante sostenuto
p
p
Allegro
p
sub. ff
sub. ff

Домра

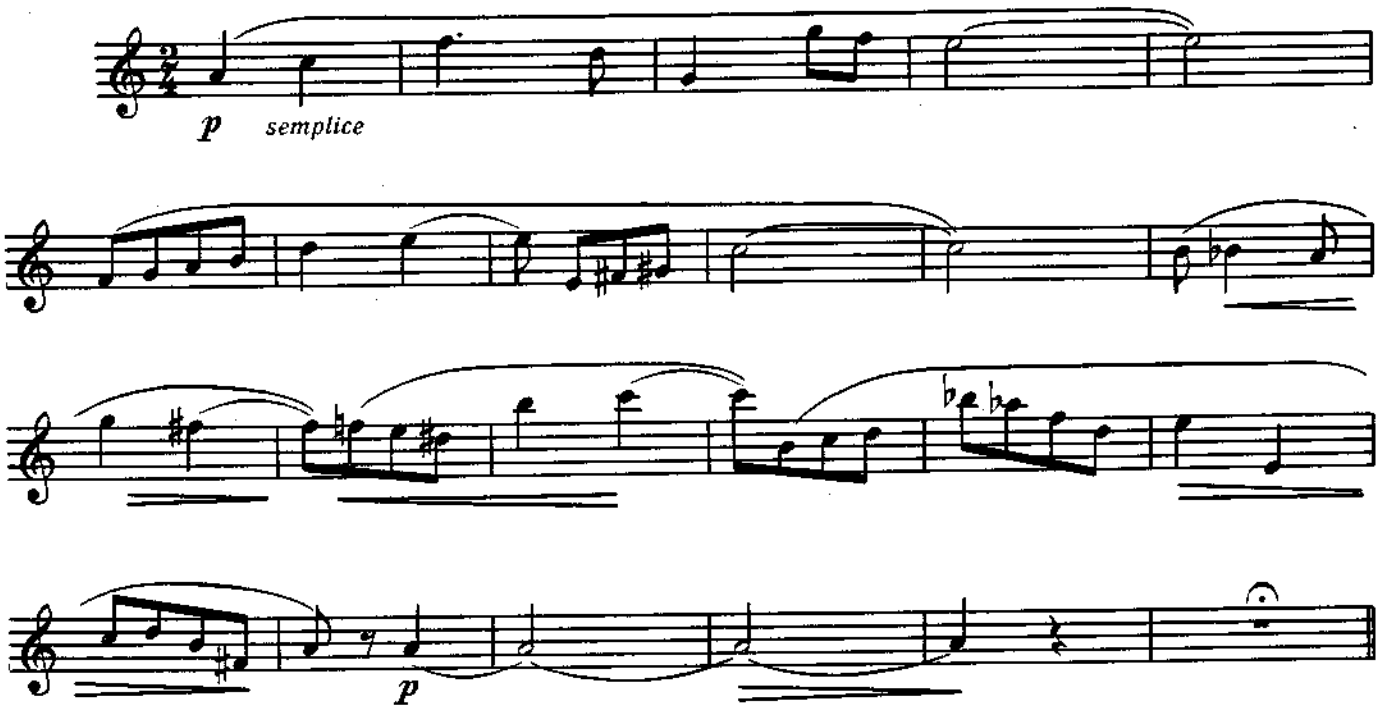
ТЕМА И ВАРИАЦИИ

ДЛЯ ДОМРЫ И ГИТАРЫ

Г. БЕЛОВ

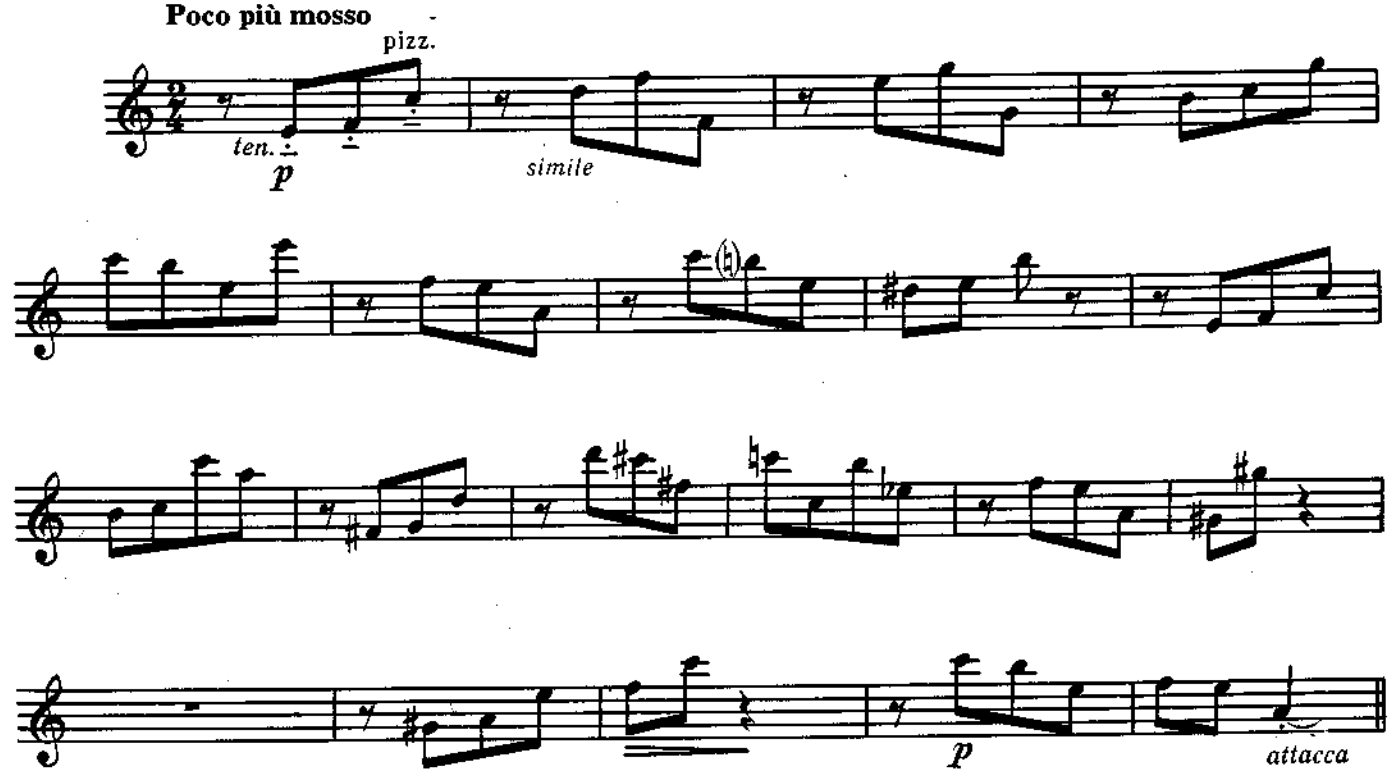
Тема

Andante



ВАР. I

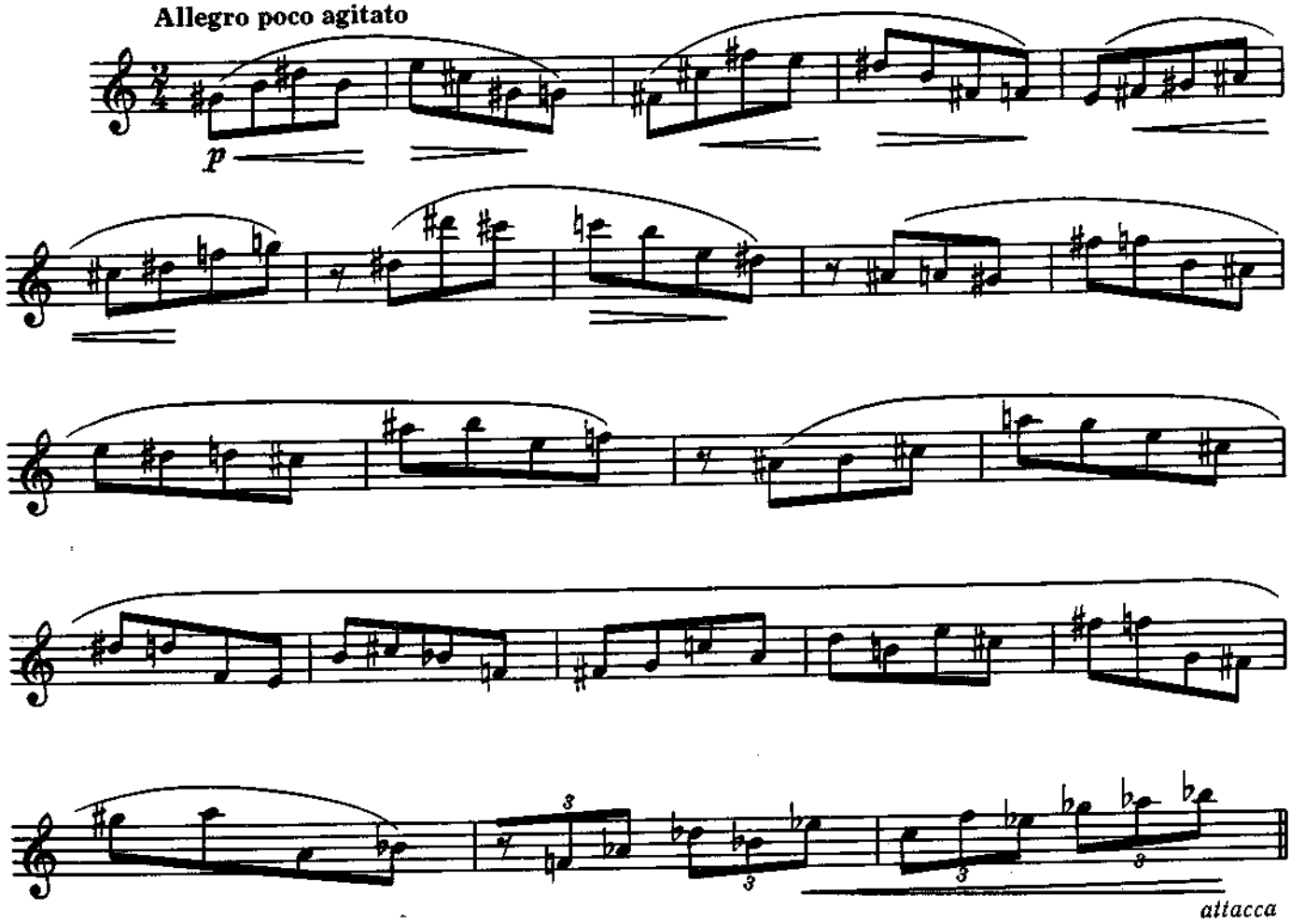
Poco più mosso



Домра

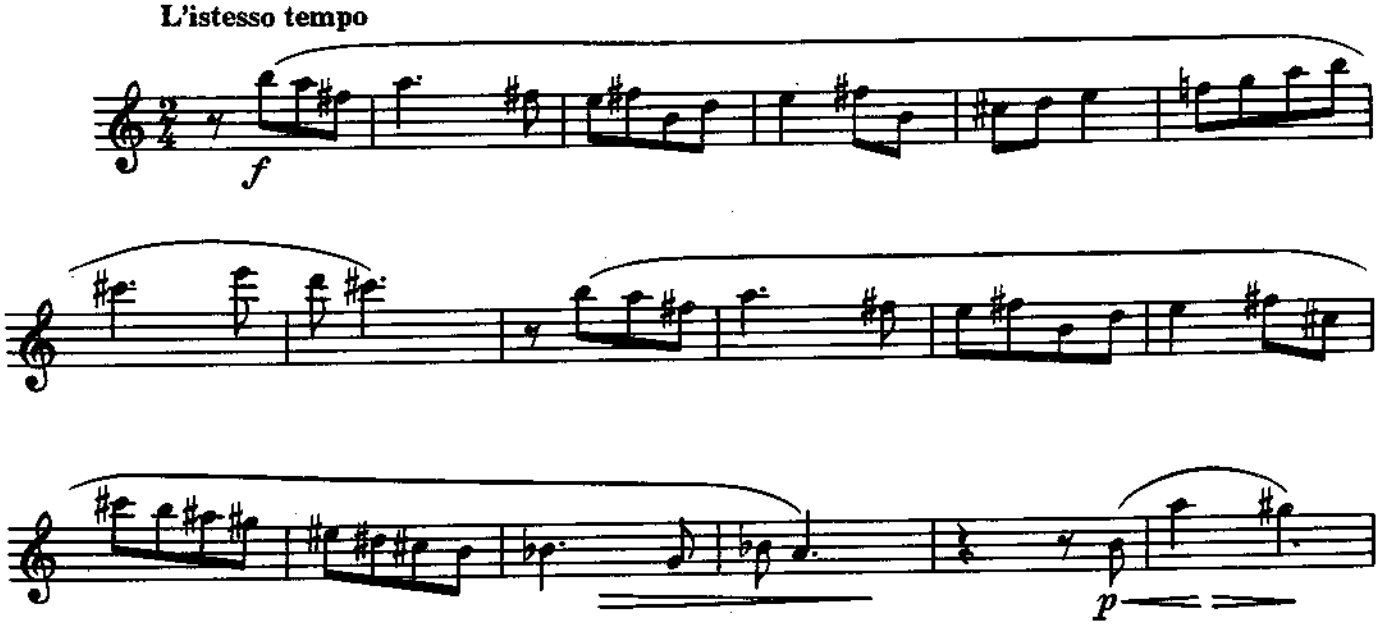
ВАР. II

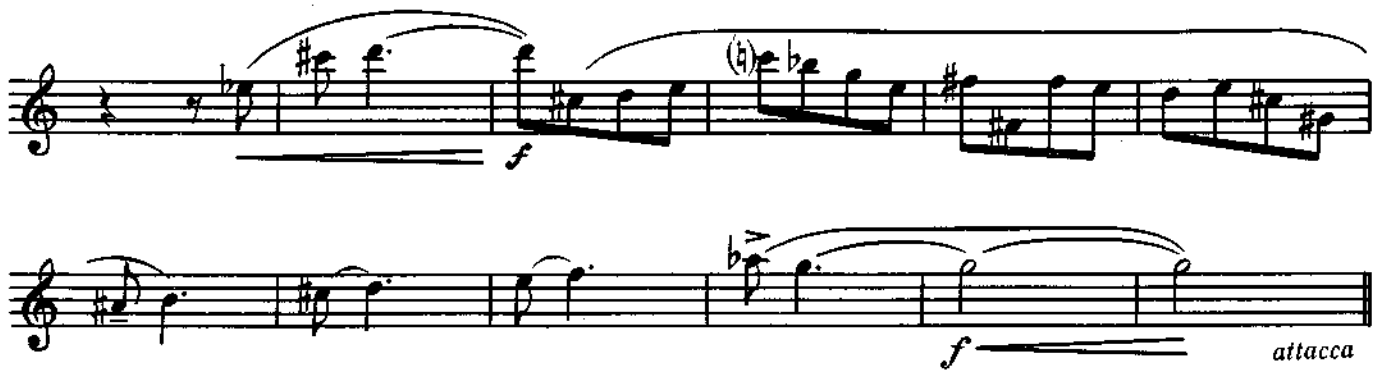
Allegro poco agitato



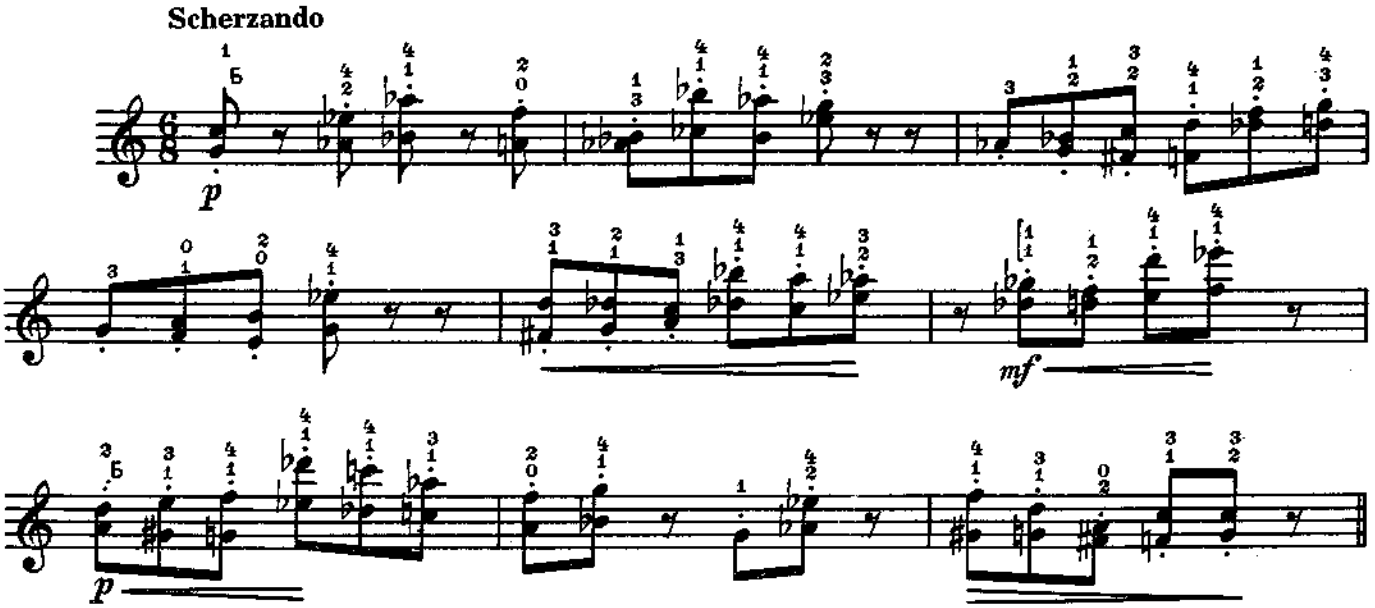
ВАР. III

L'istesso tempo

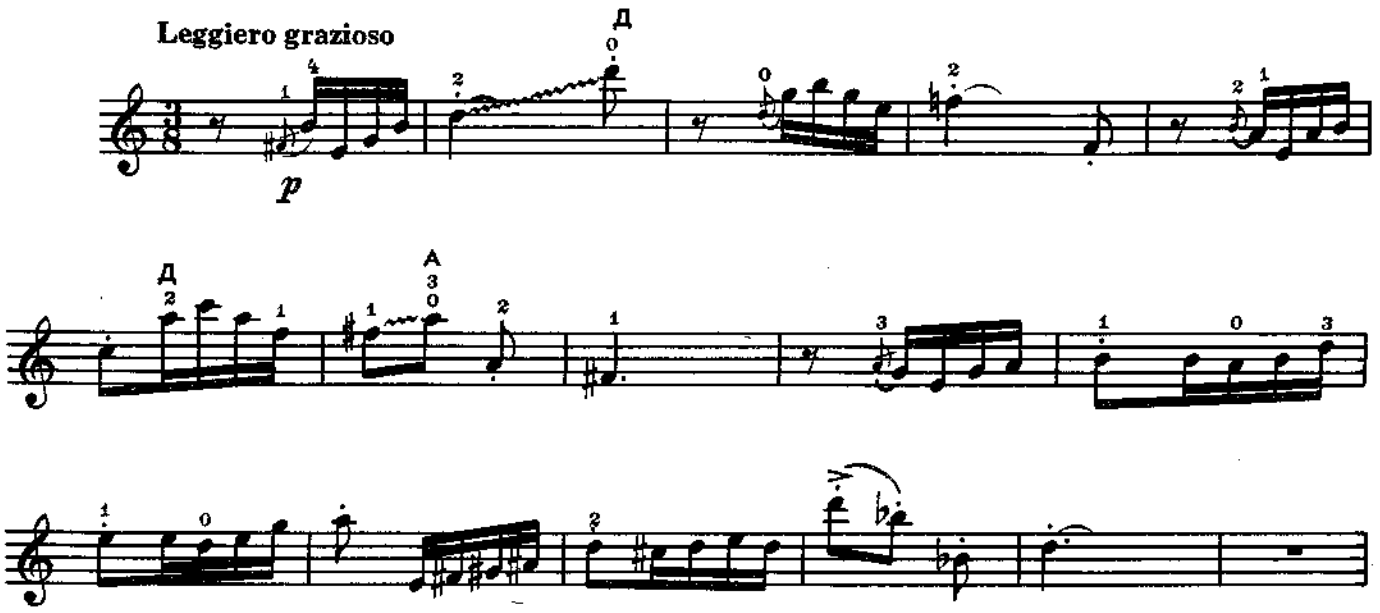


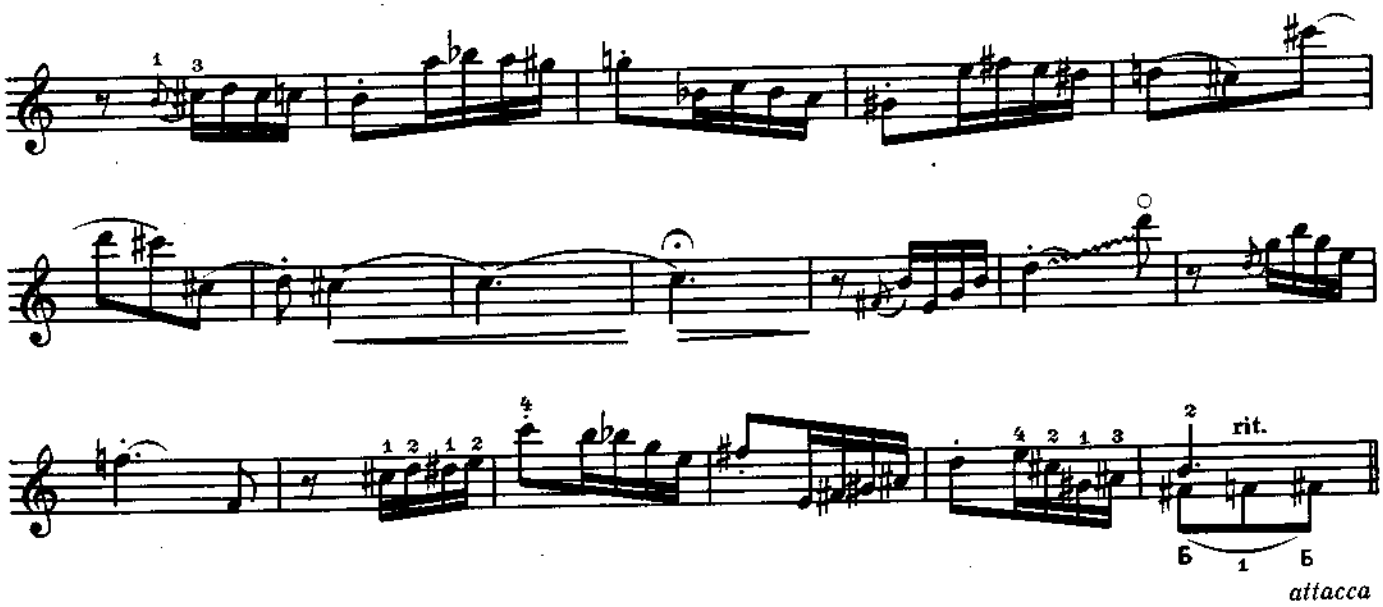


ВАР. IV

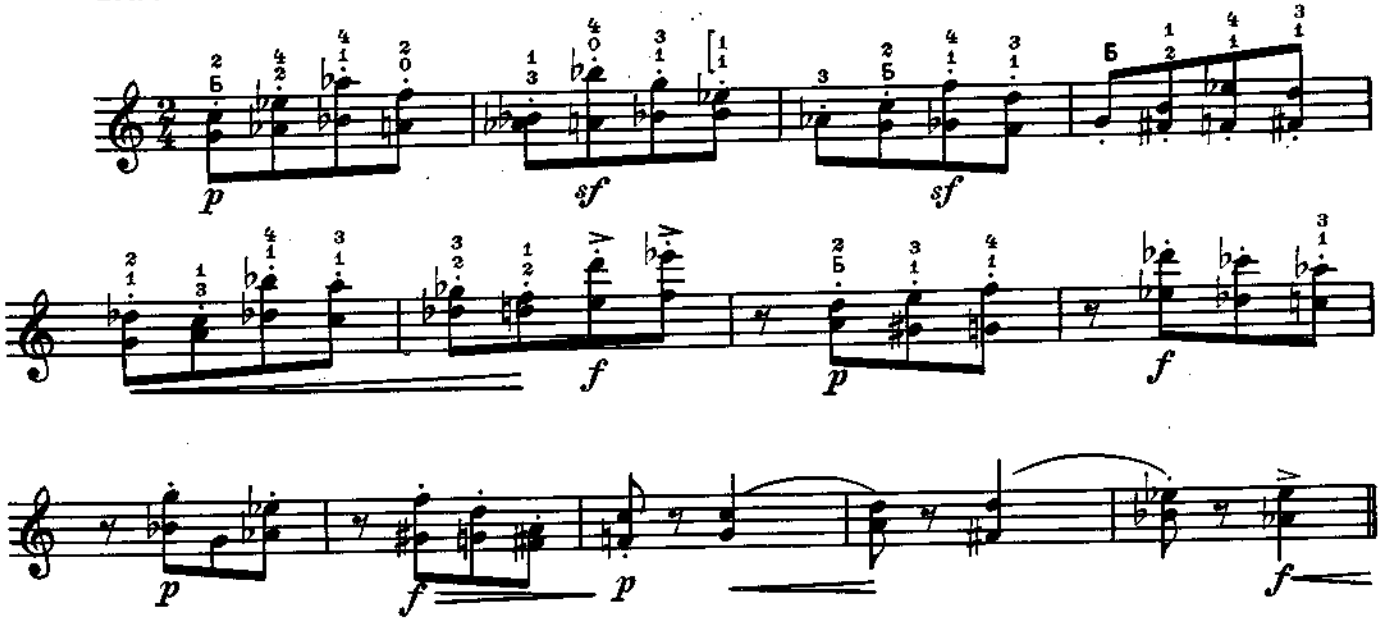


ВАР. V

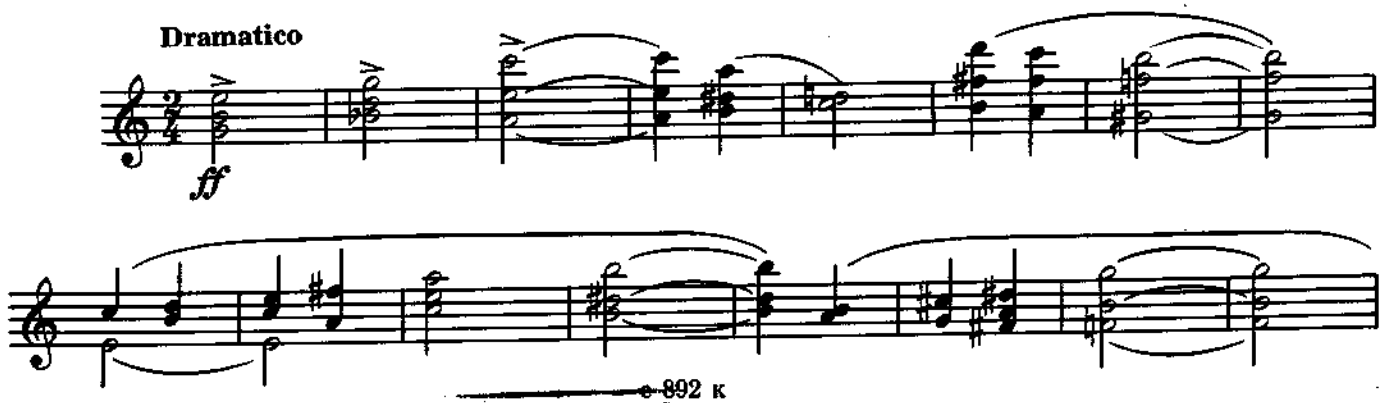




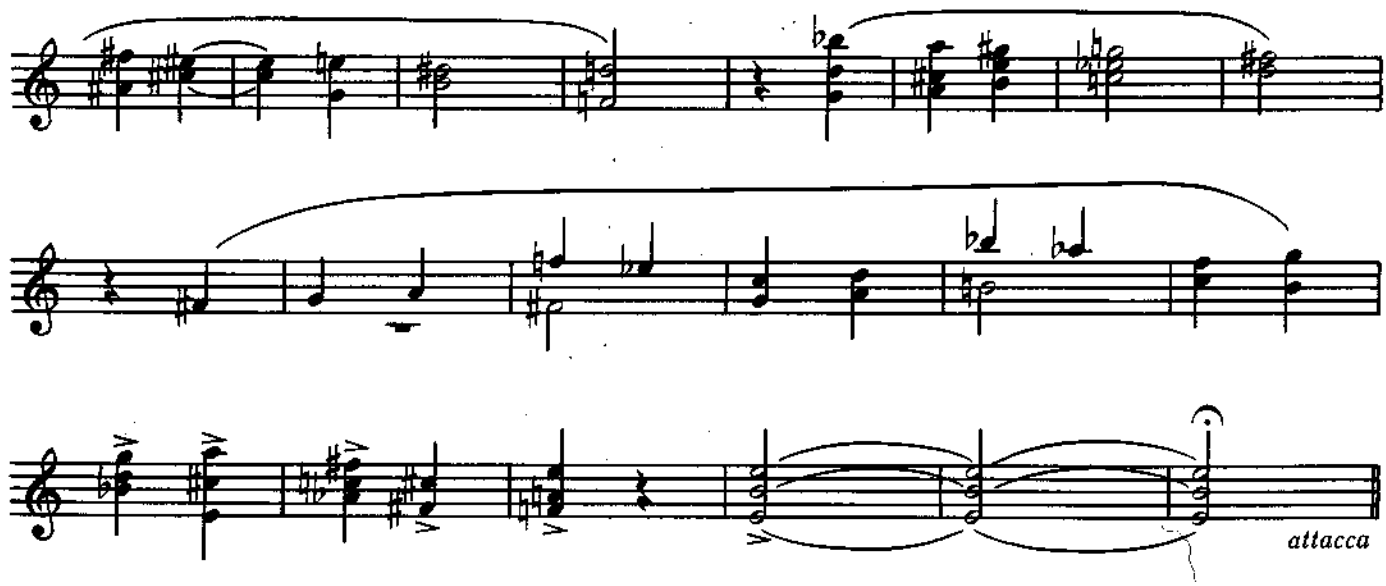
ВАР. VI



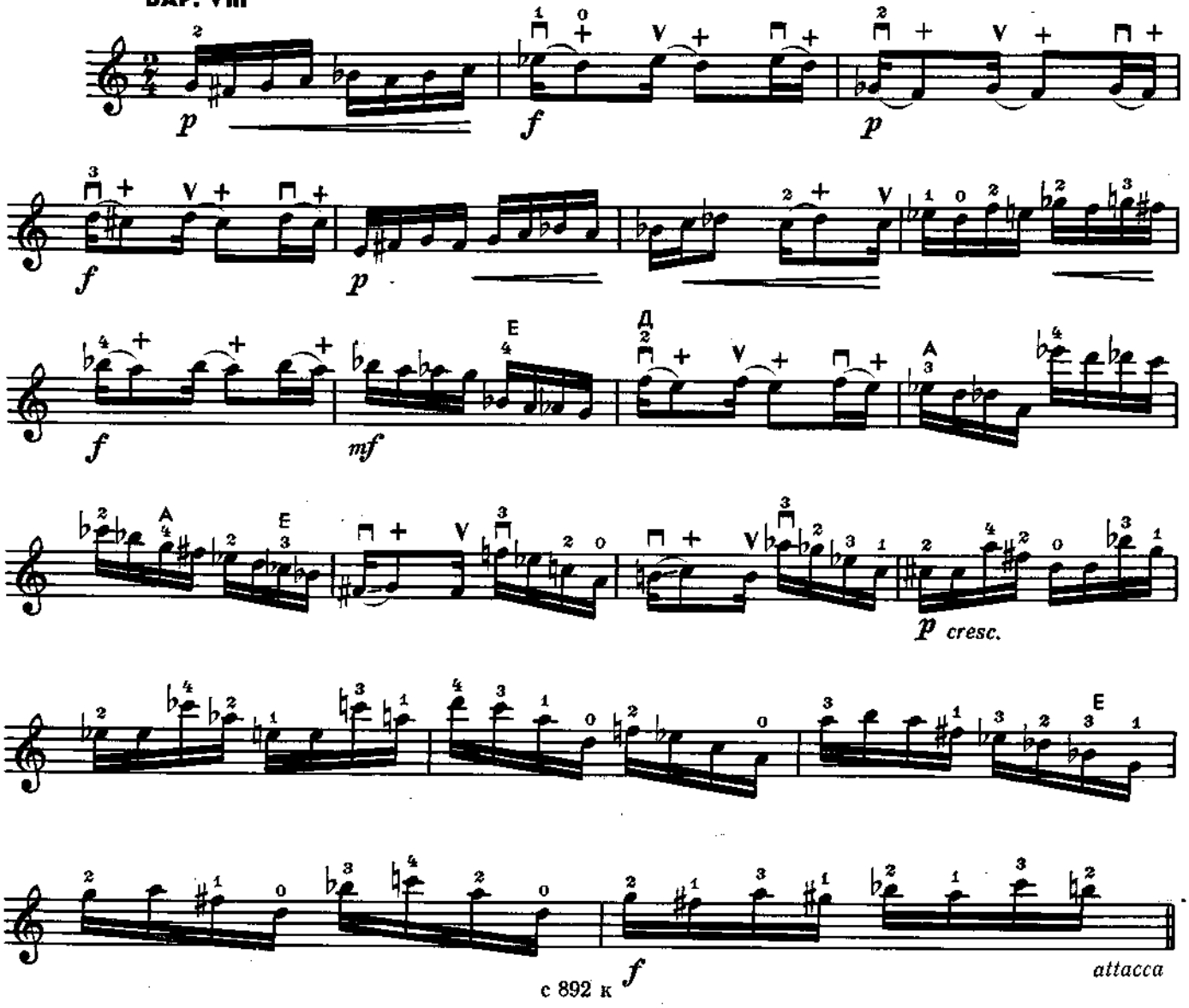
ВАР. VII



892 к
Государственная
...ичная библиот...
...ск

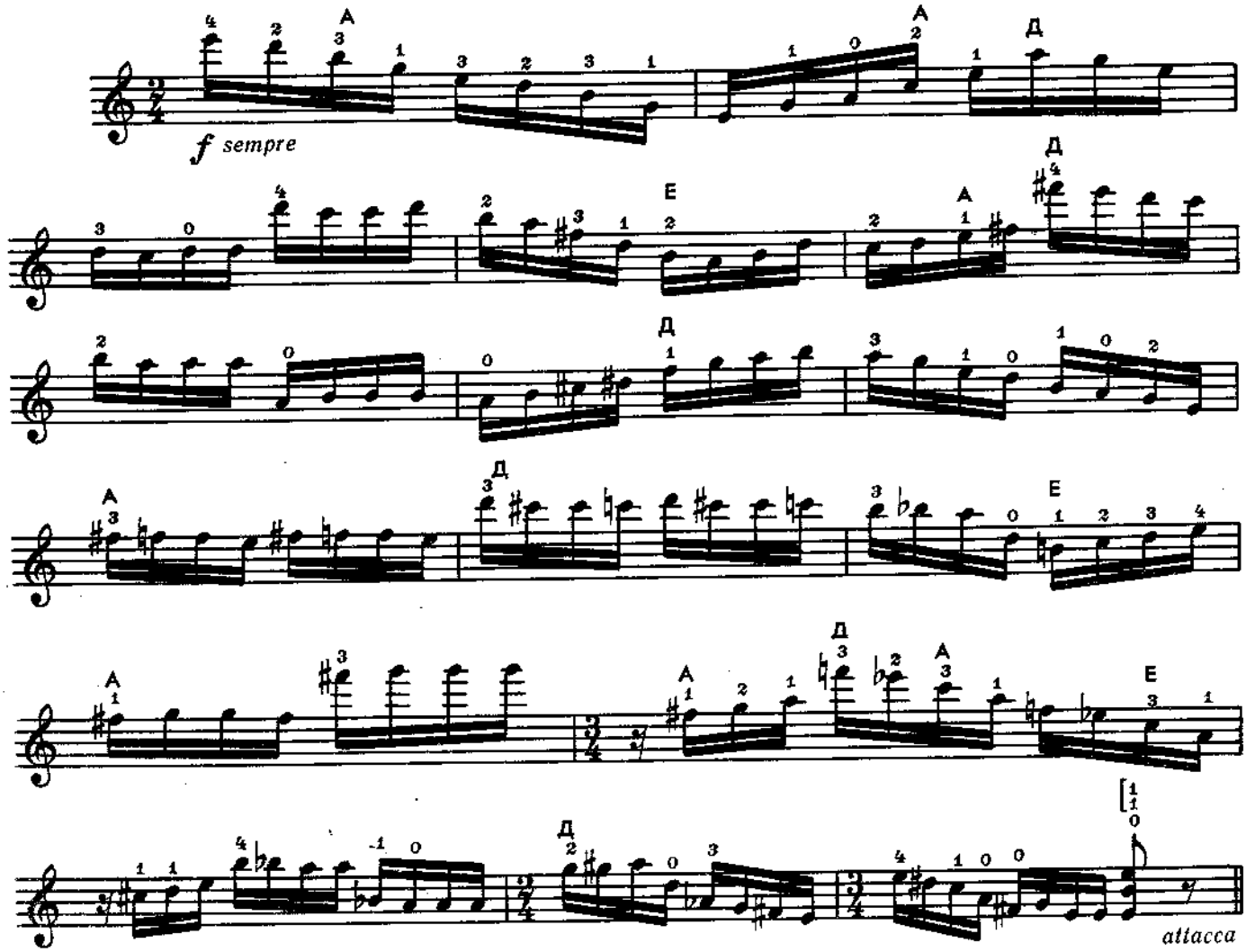


ВАР. VIII

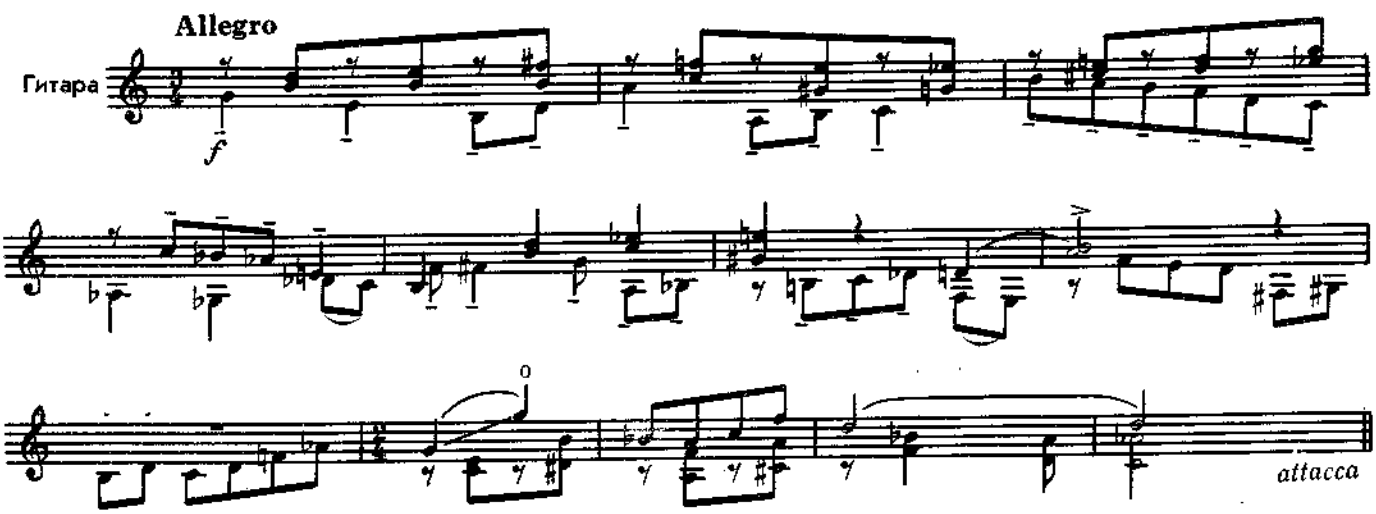


Домра

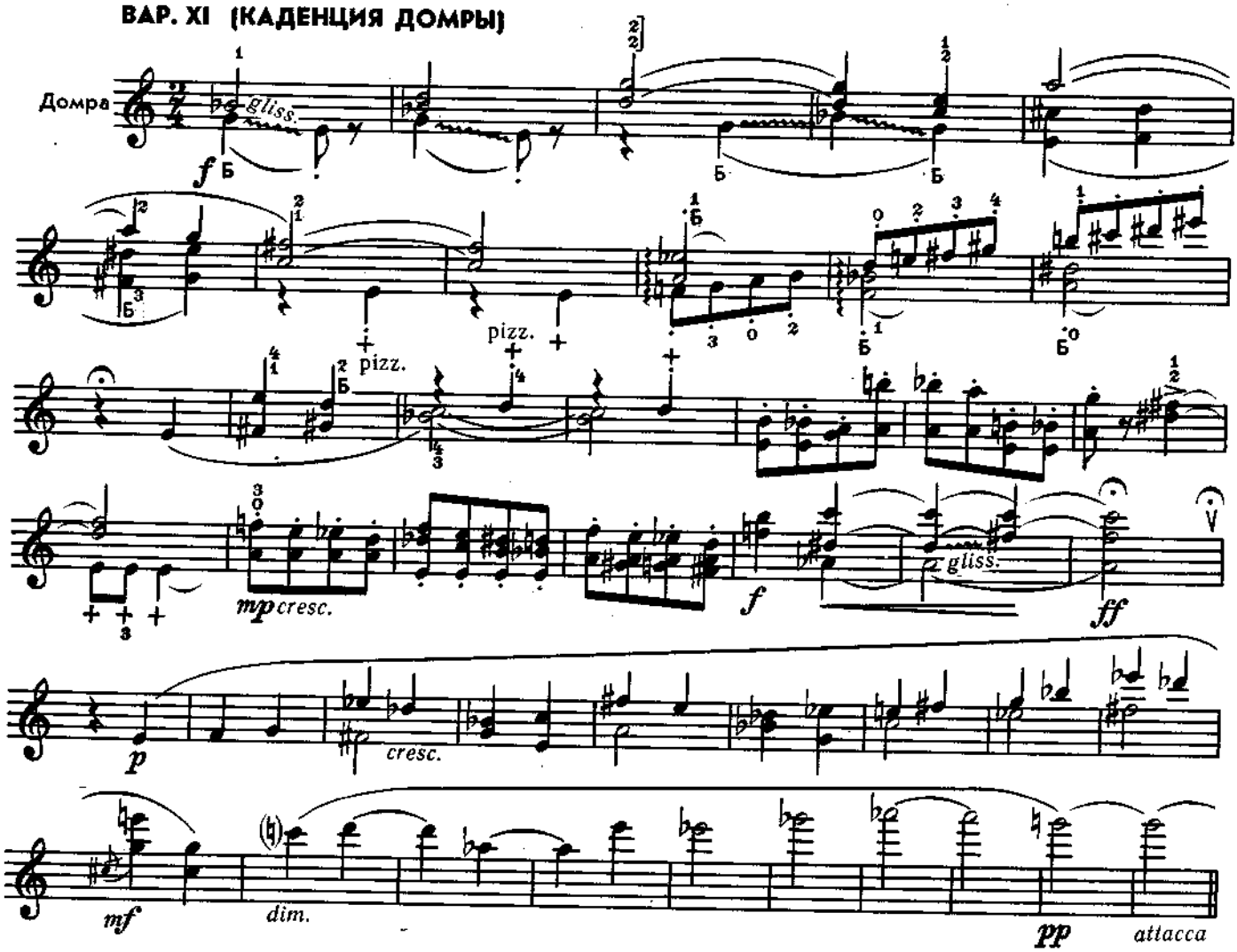
ВАР. IX



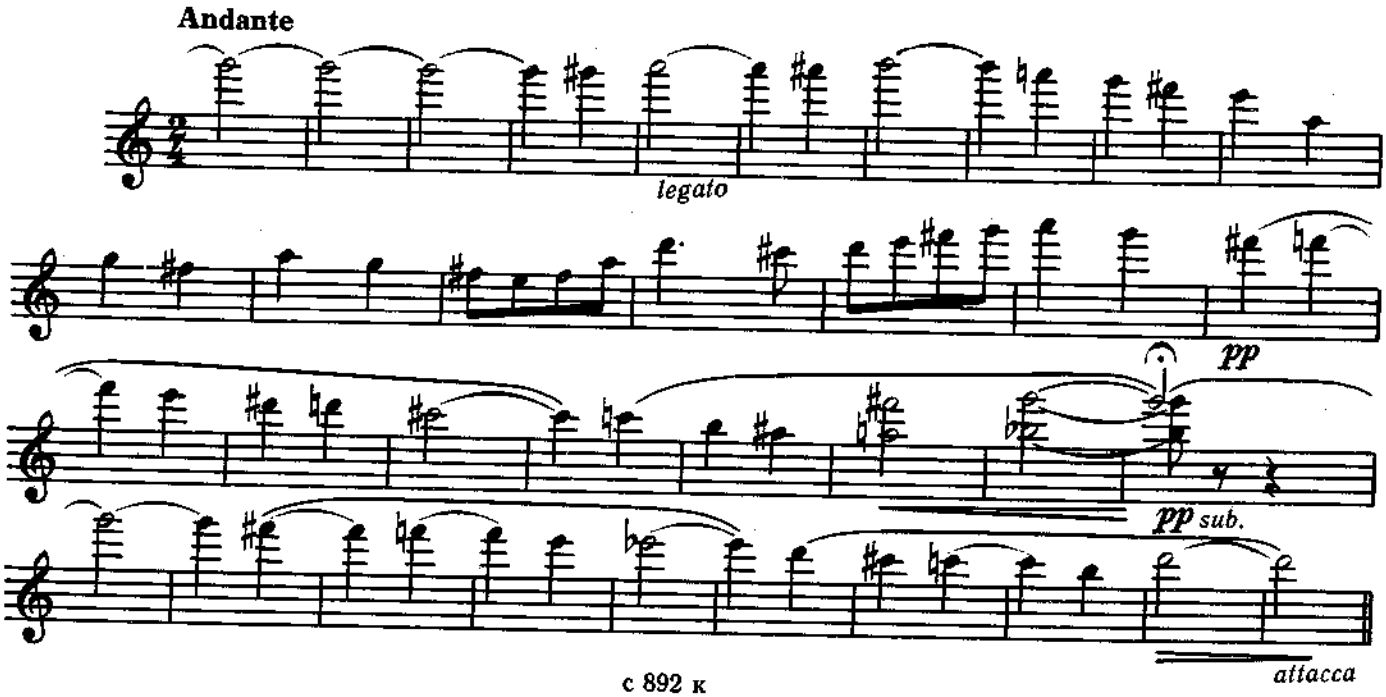
ВАР. X (КАДЕНЦИЯ ГИТАРЫ)

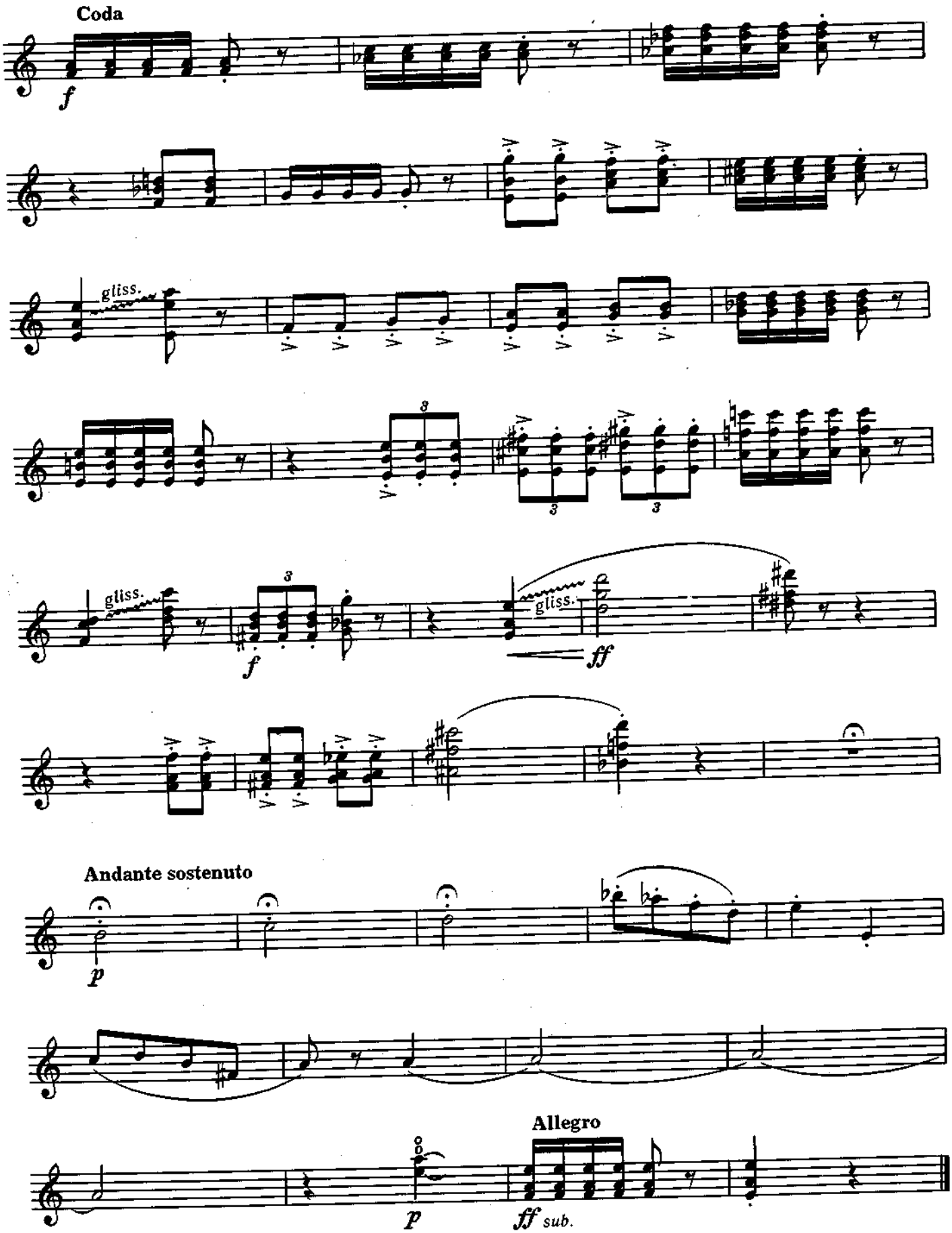


ВАР. XI (КАДЕНЦИЯ ДОМРЫ)



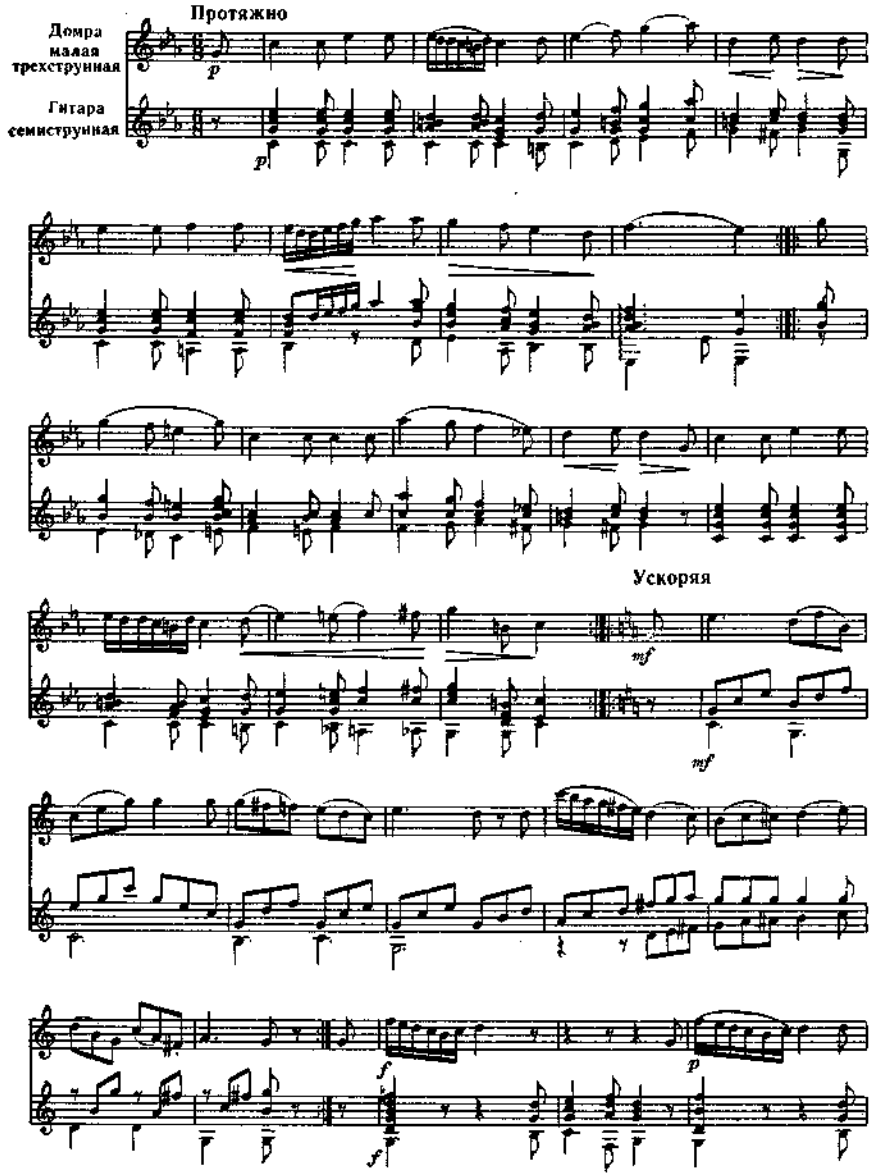
ВАР. XII



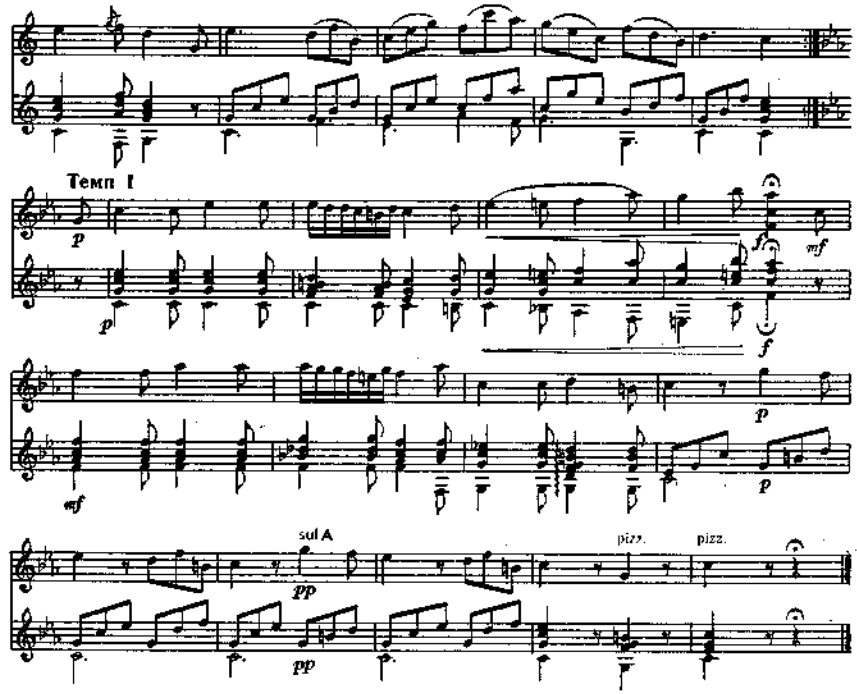

Coda
f
gliss.
3
gliss.
f
gliss.
ff
Andante sostenuto
p
Allegro
p
ff sub.

СОНАТИНА*

Л. БЕТХОВЕН

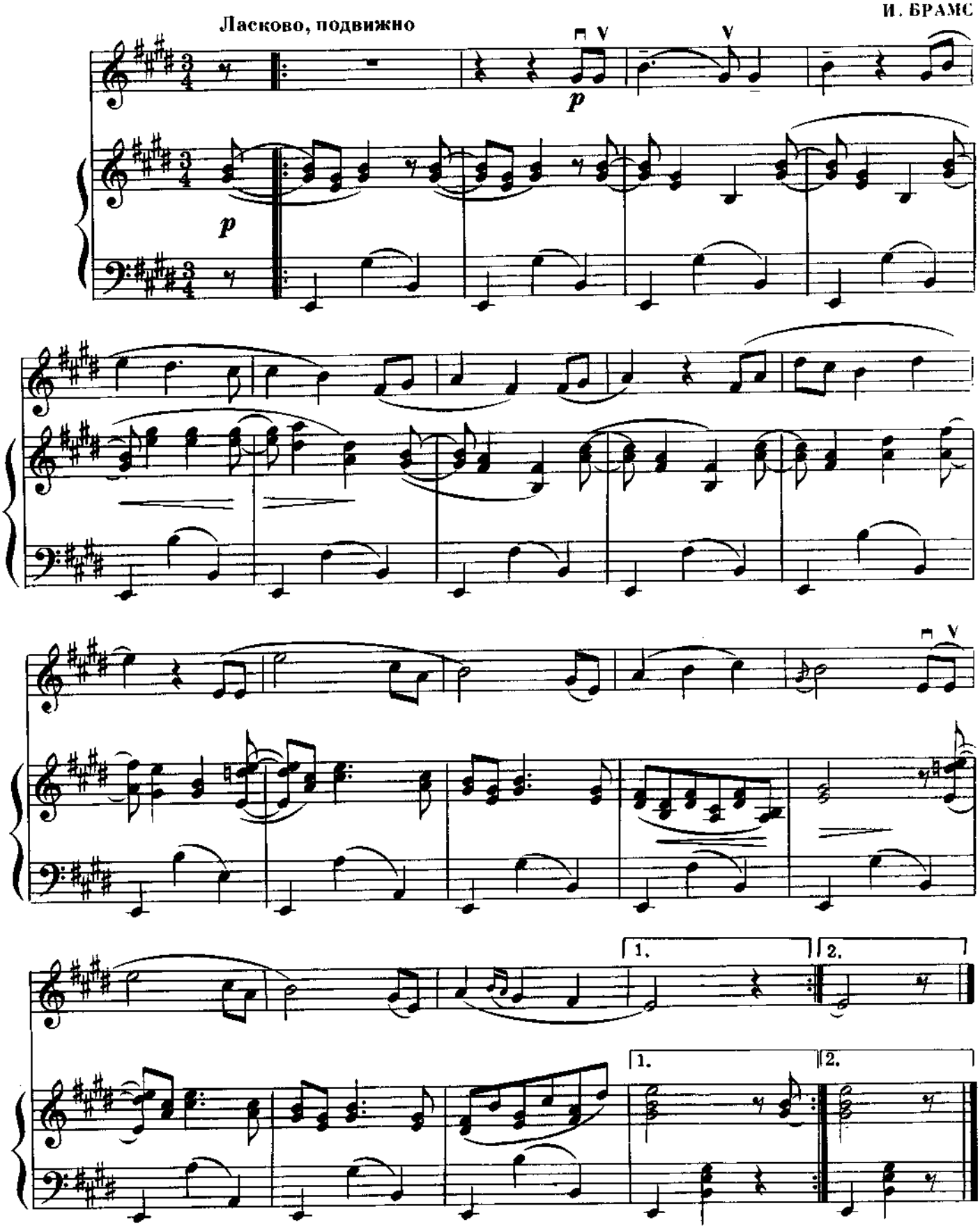


* Сонатина для мандолины



КОЛЫБЕЛЬНАЯ

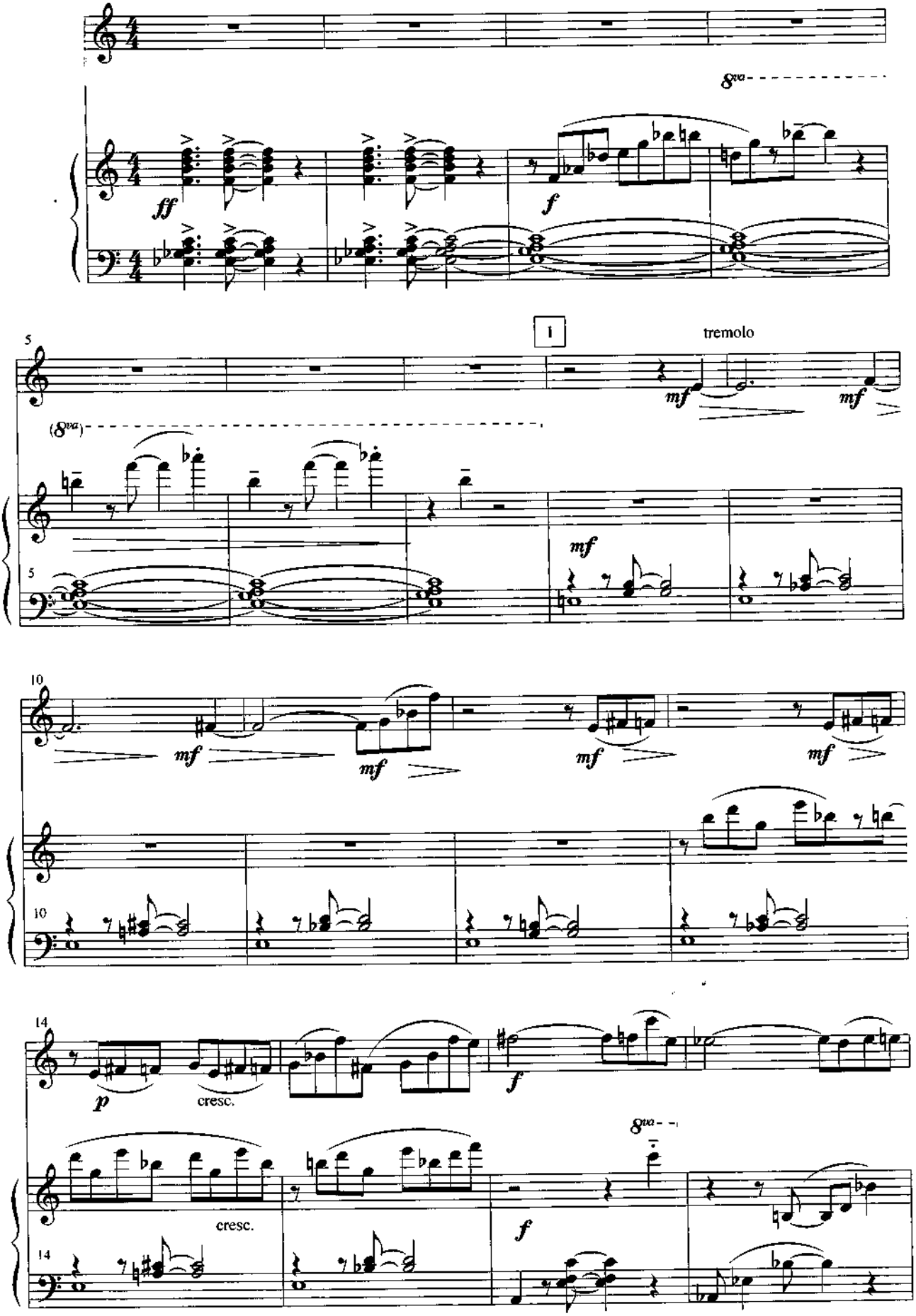
И. БРАМС

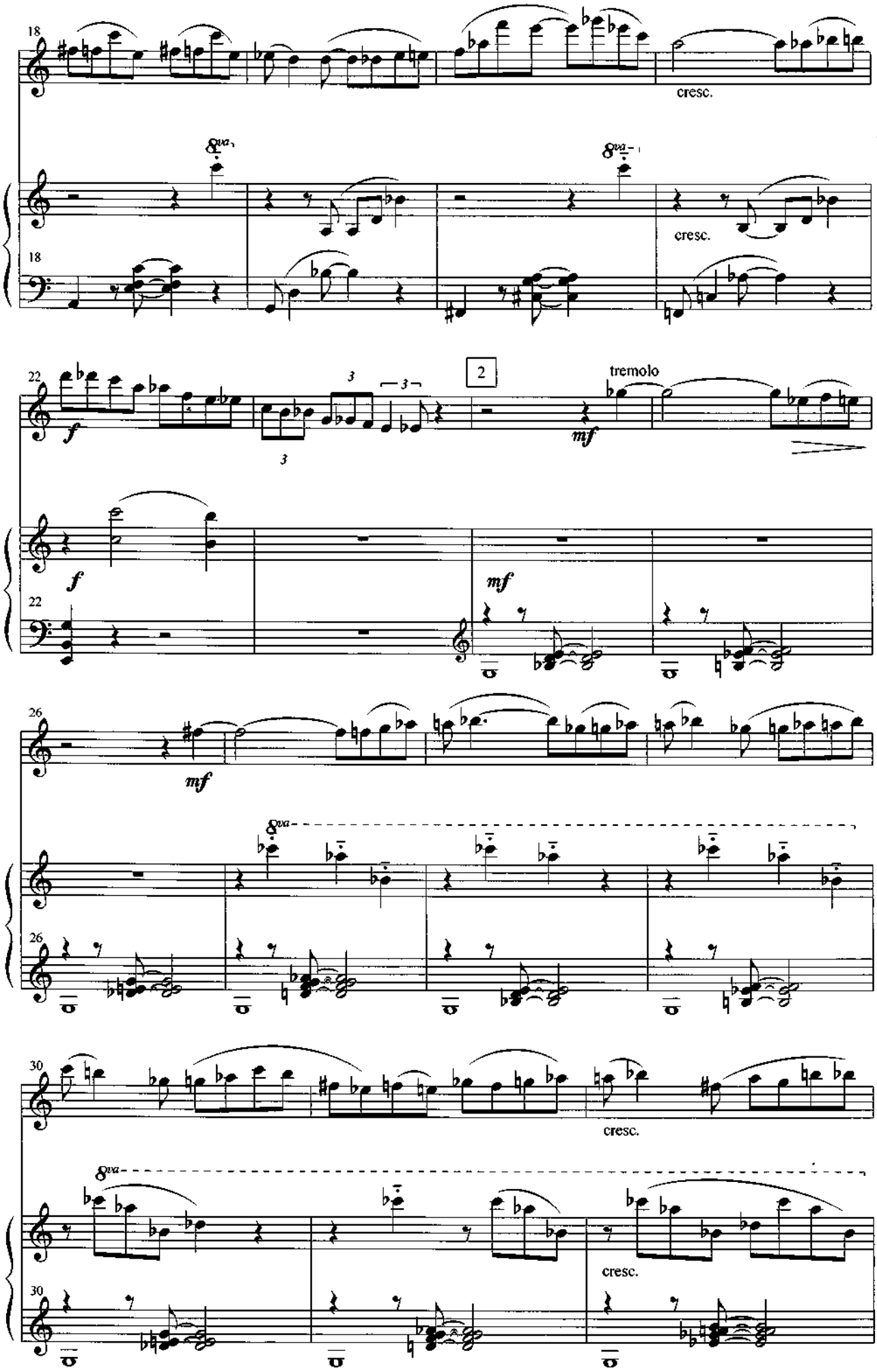


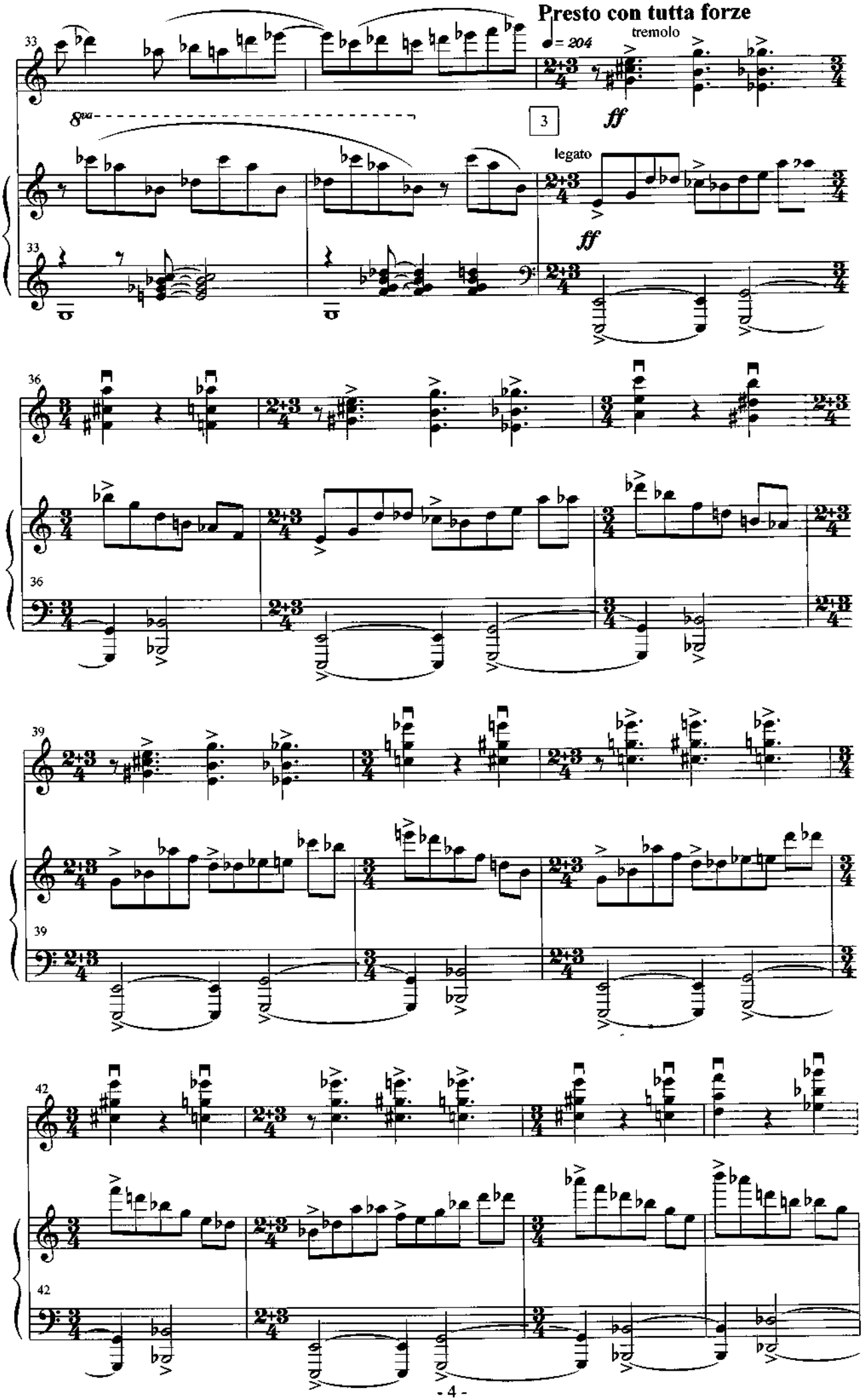
to the other side

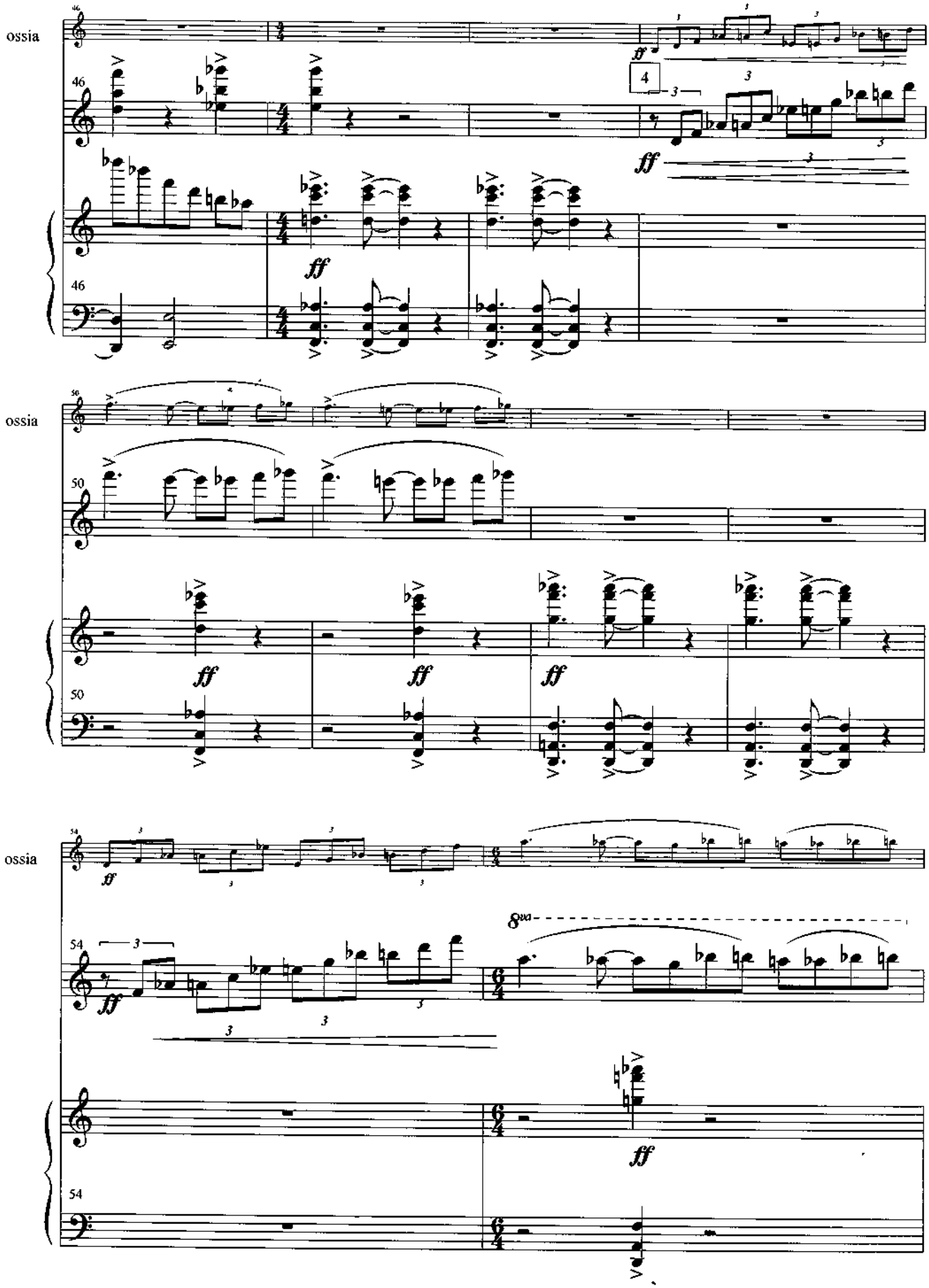
Allegro agitato ♩= 140

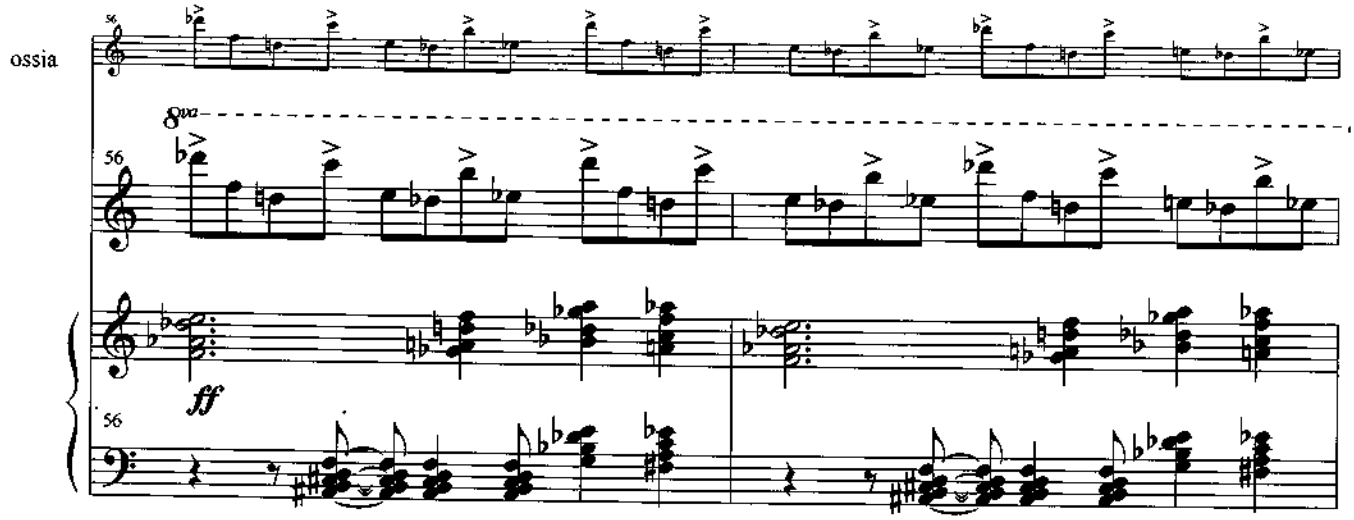
М. Броннер

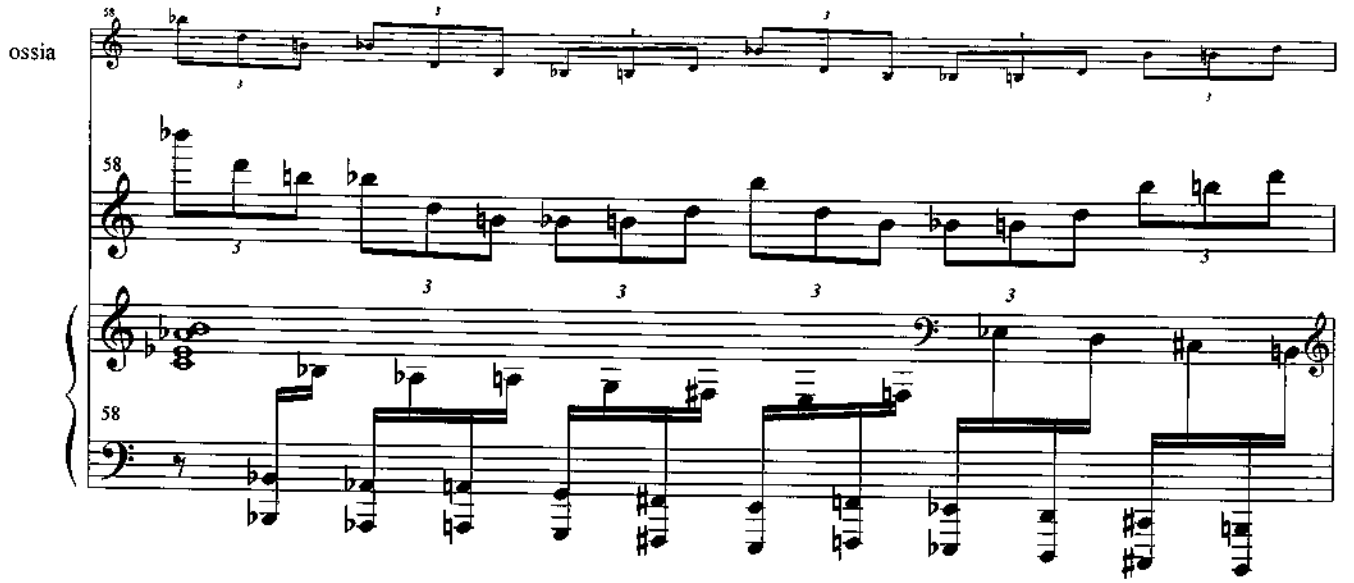


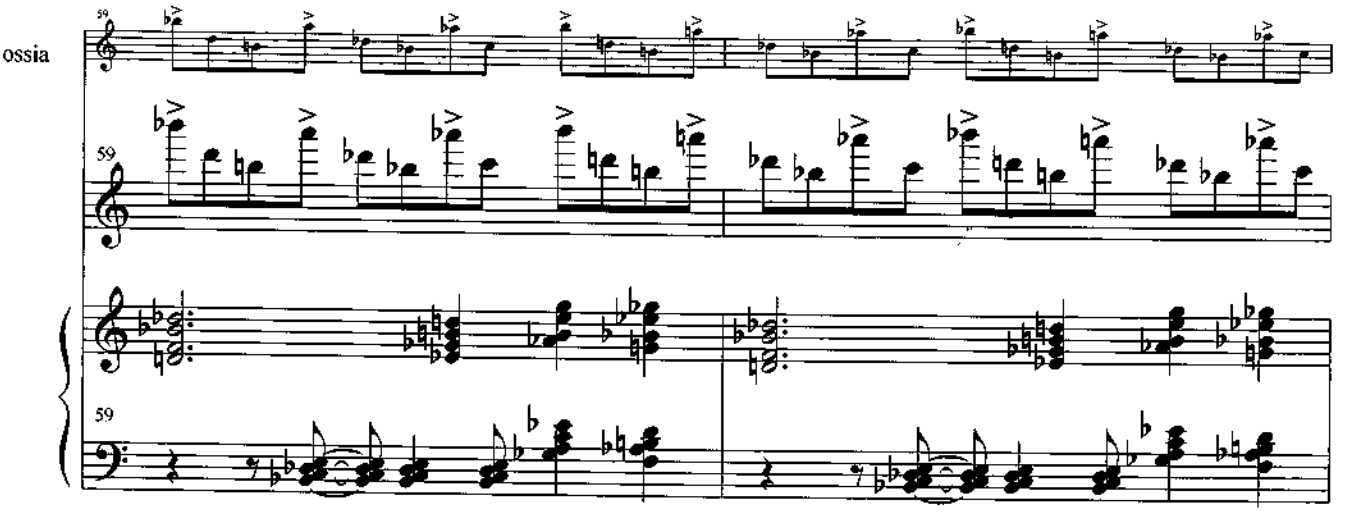

18
cresc.
8va
8va
18
cresc.
22
f
3
3
3
2
tremolo
mf
f
mf
22
mf
26
8va
26
30
cresc.
8va
30
cresc.

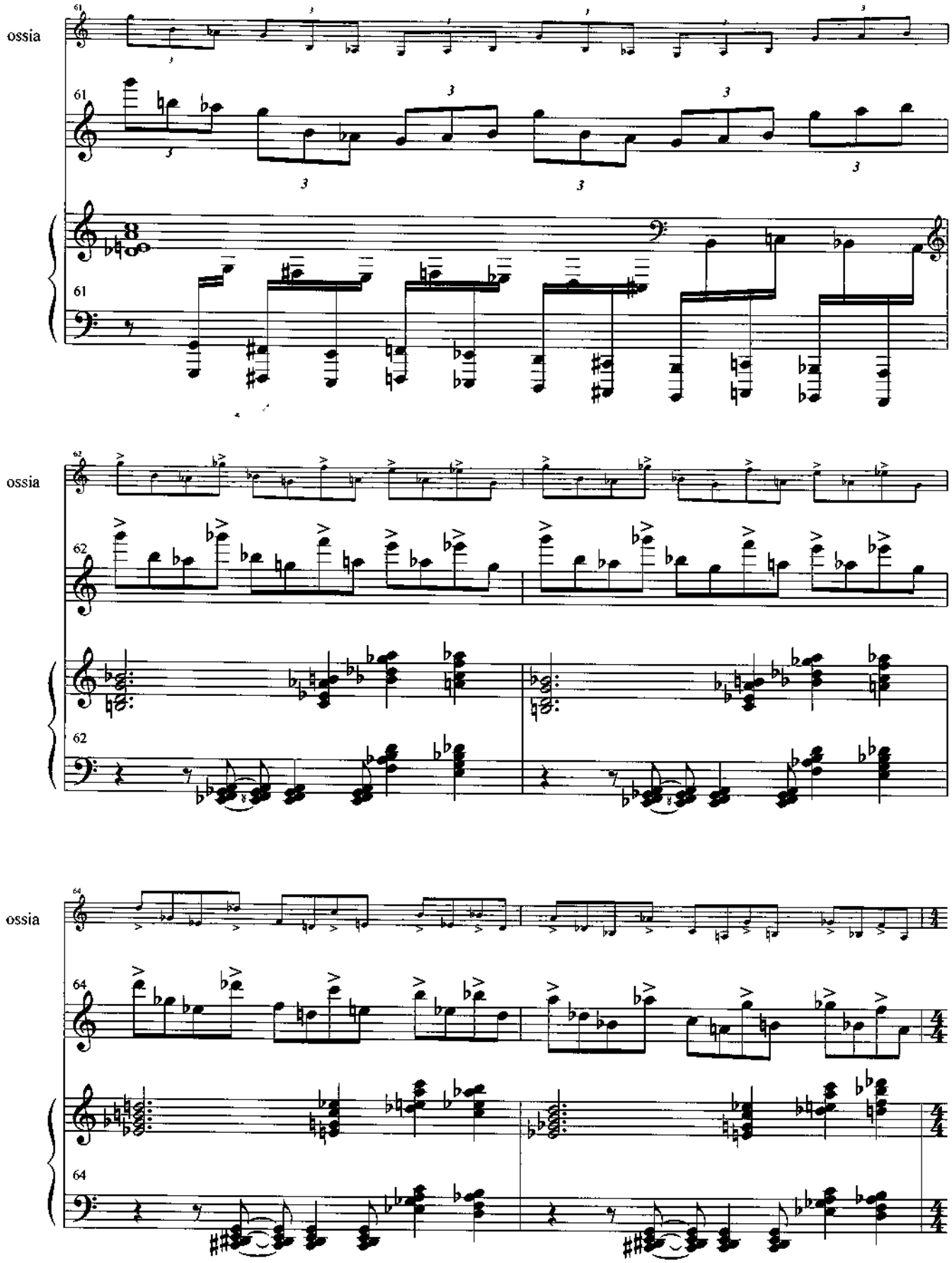

Presto con tutta forze
♩= 204
tremolo
8va
3
ff
legato
ff

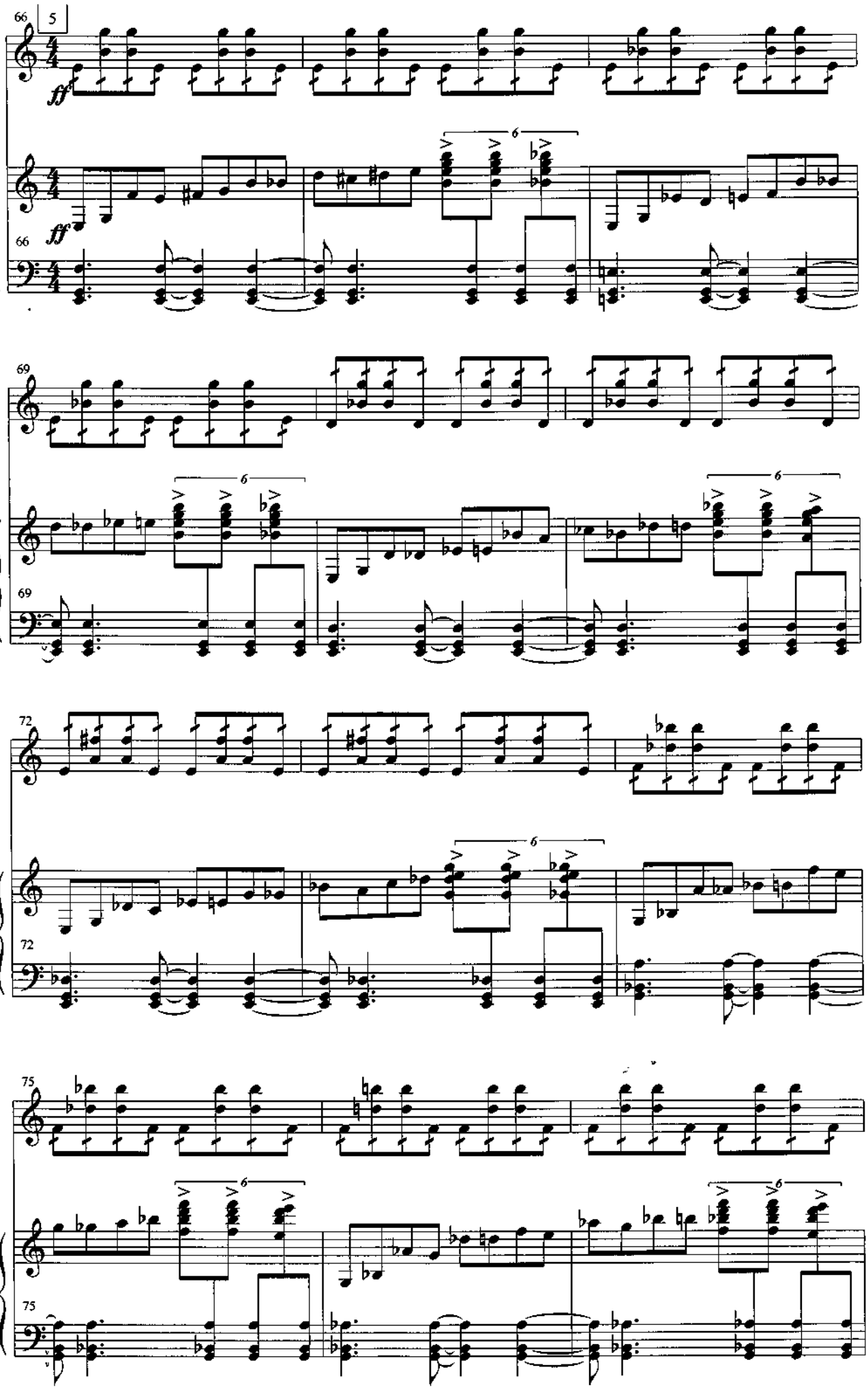

ossia
46
ff
4
ossia
50
ff
ossia
54
8va
ff

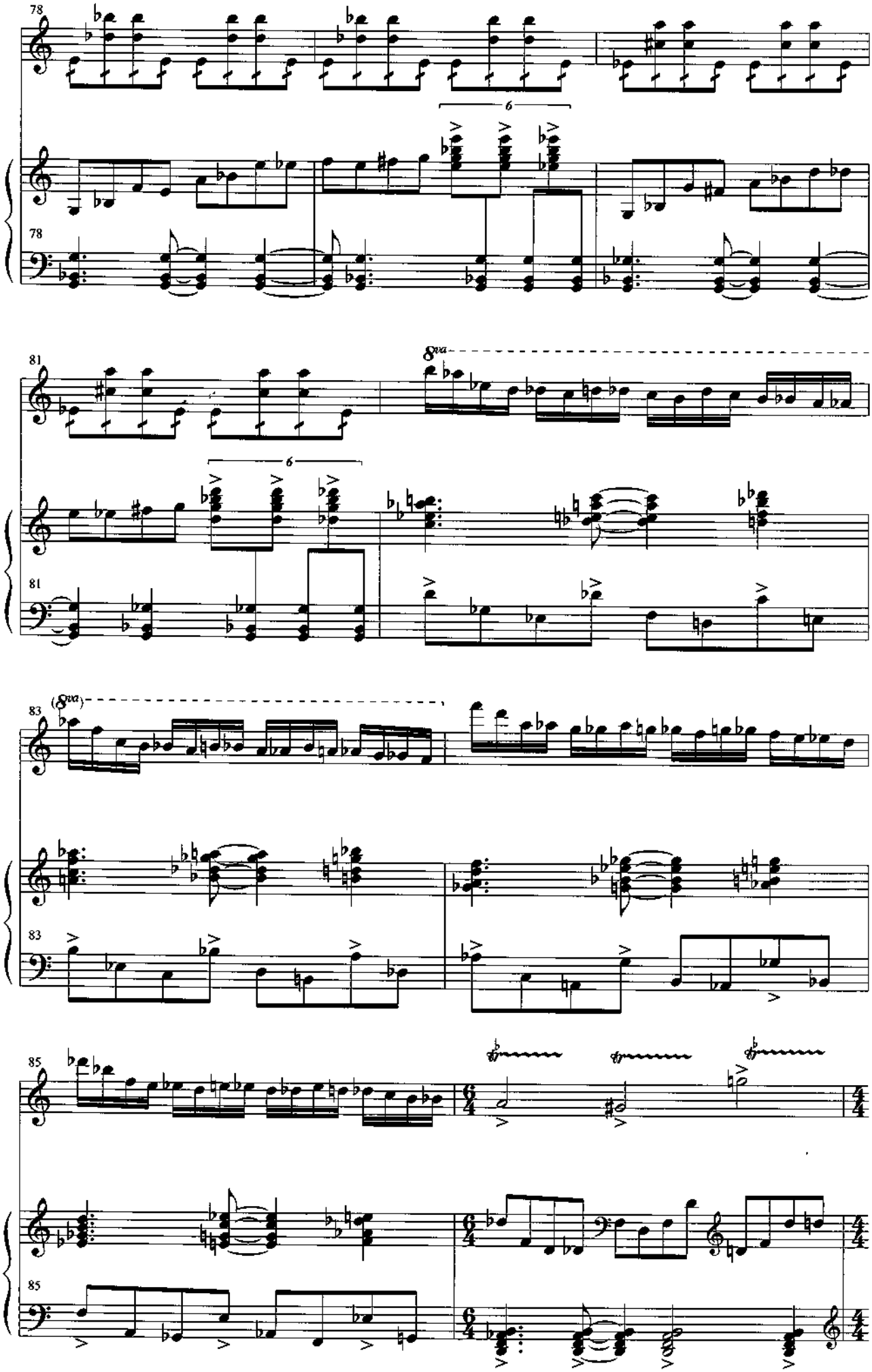

ossia
8va
56
ff

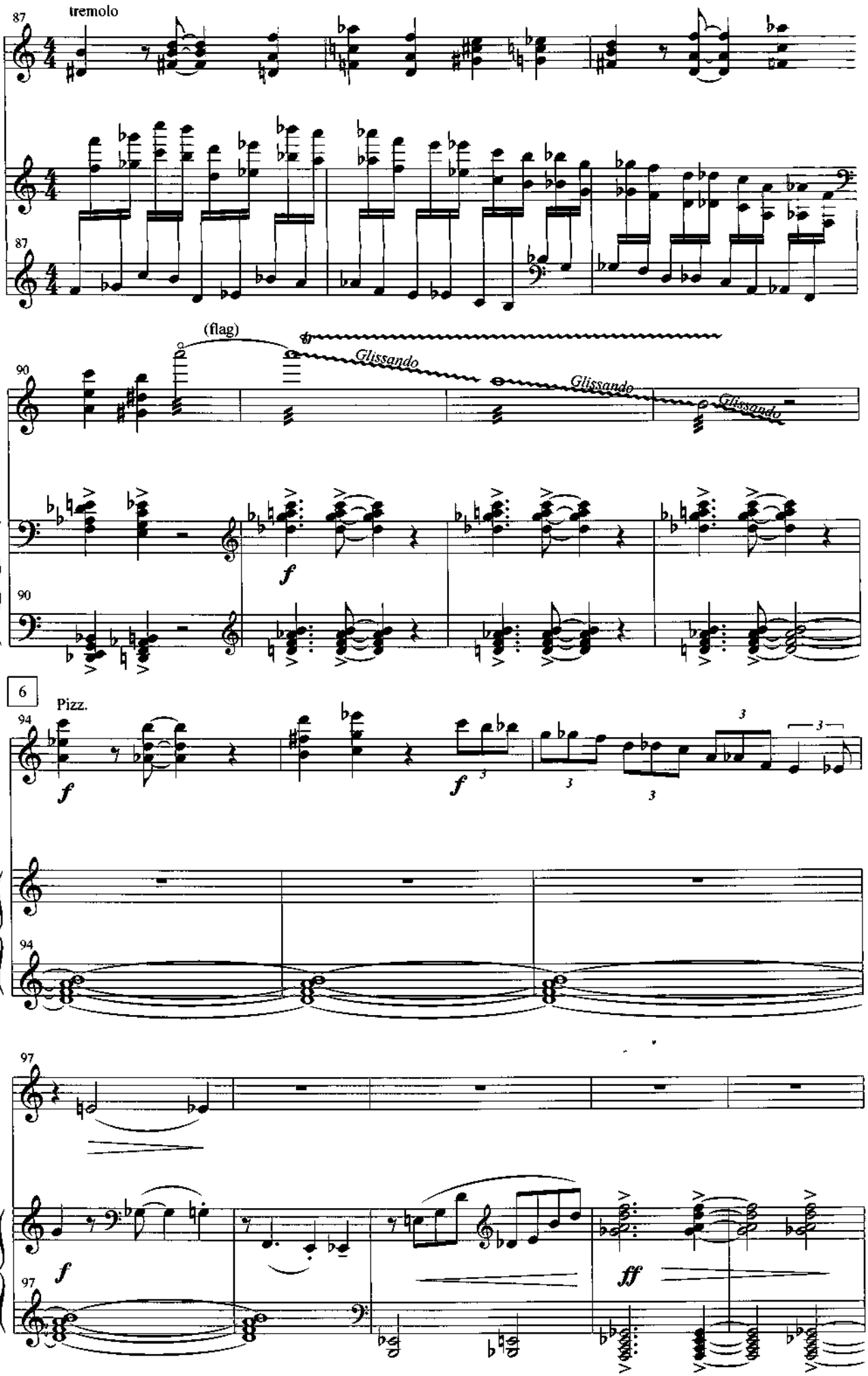

ossia
58

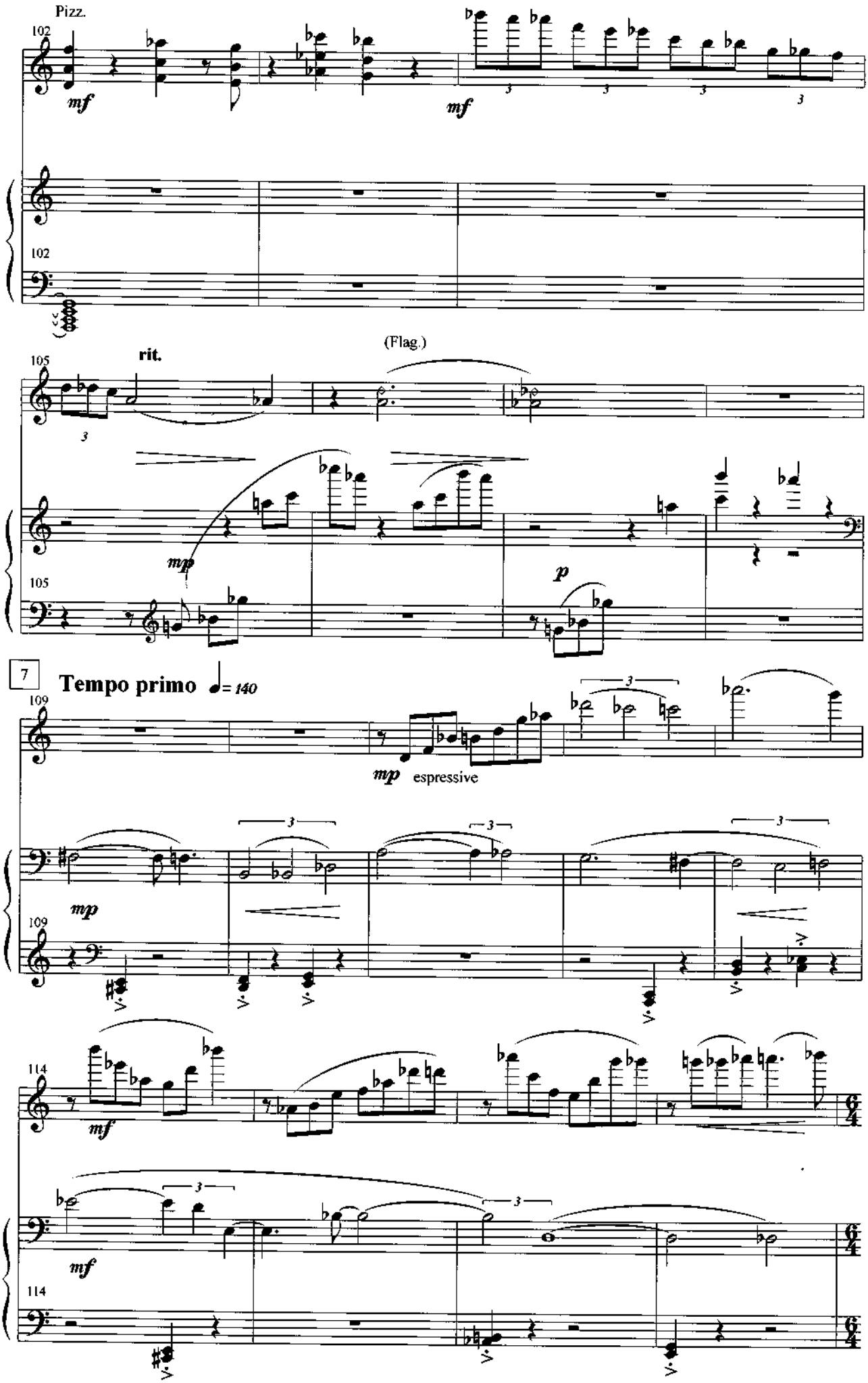

ossia
59

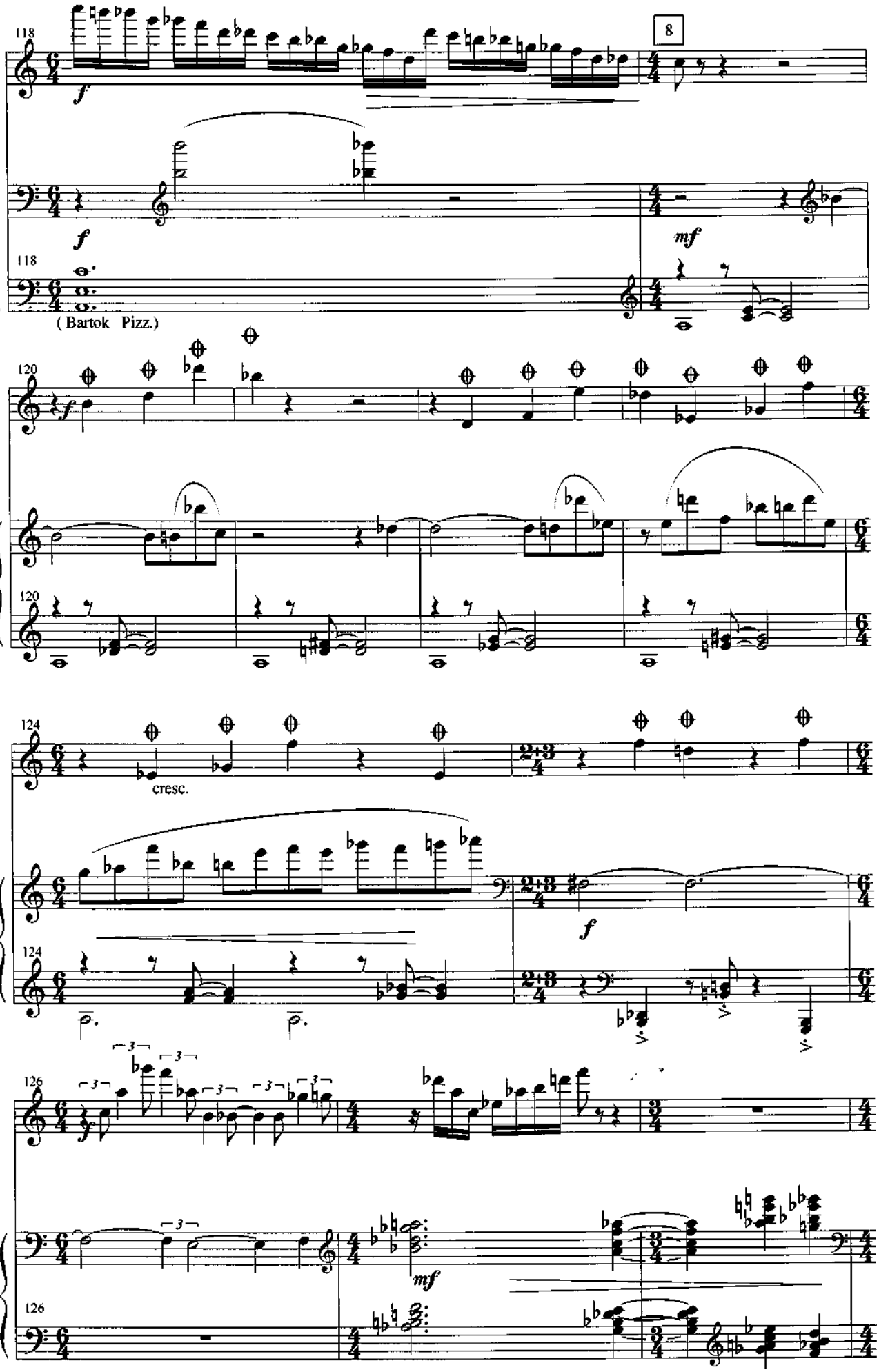

ossia
61
61
ossia
62
62
ossia
64
64

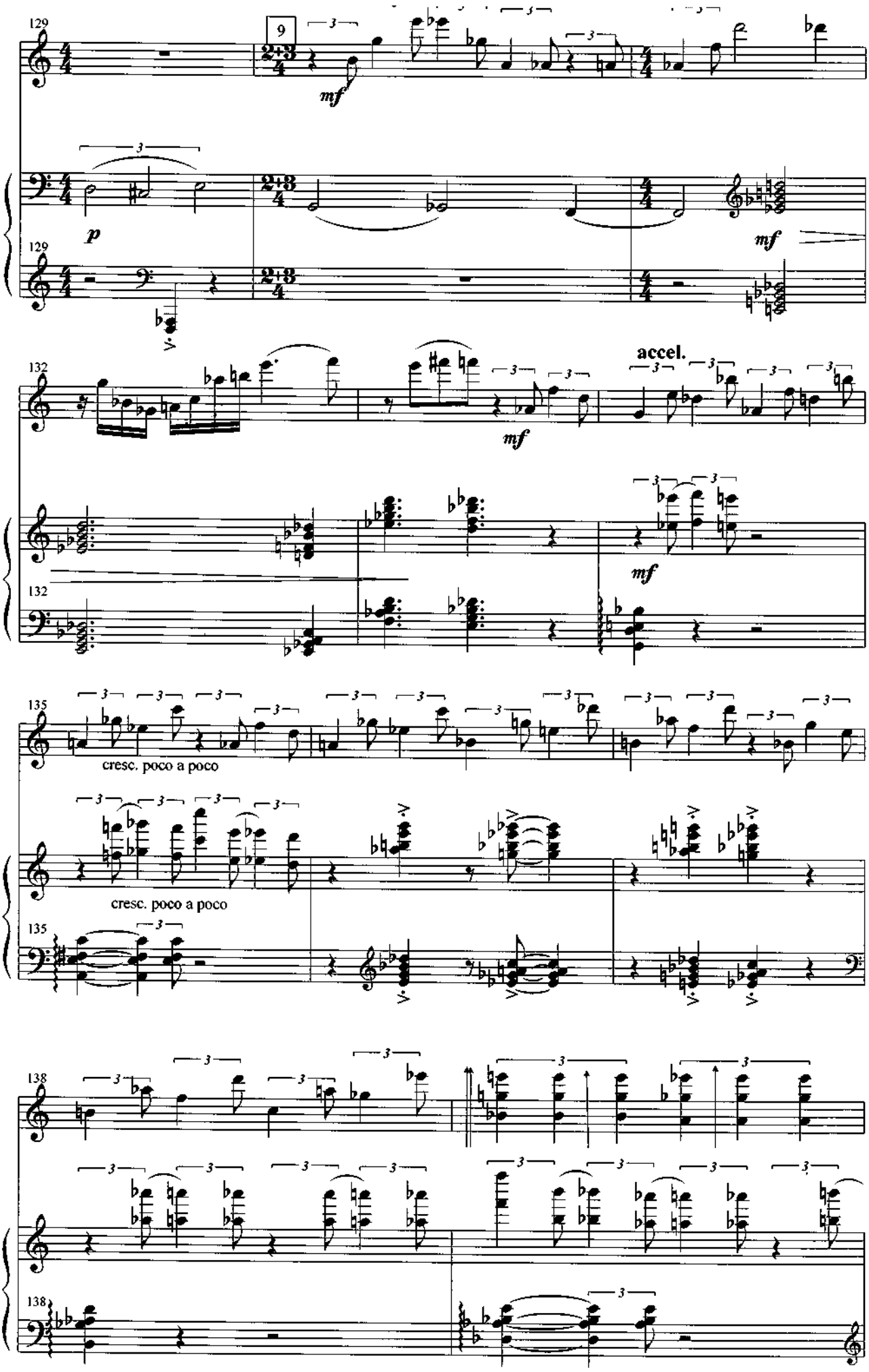

66
5
ff
66
69
72
75

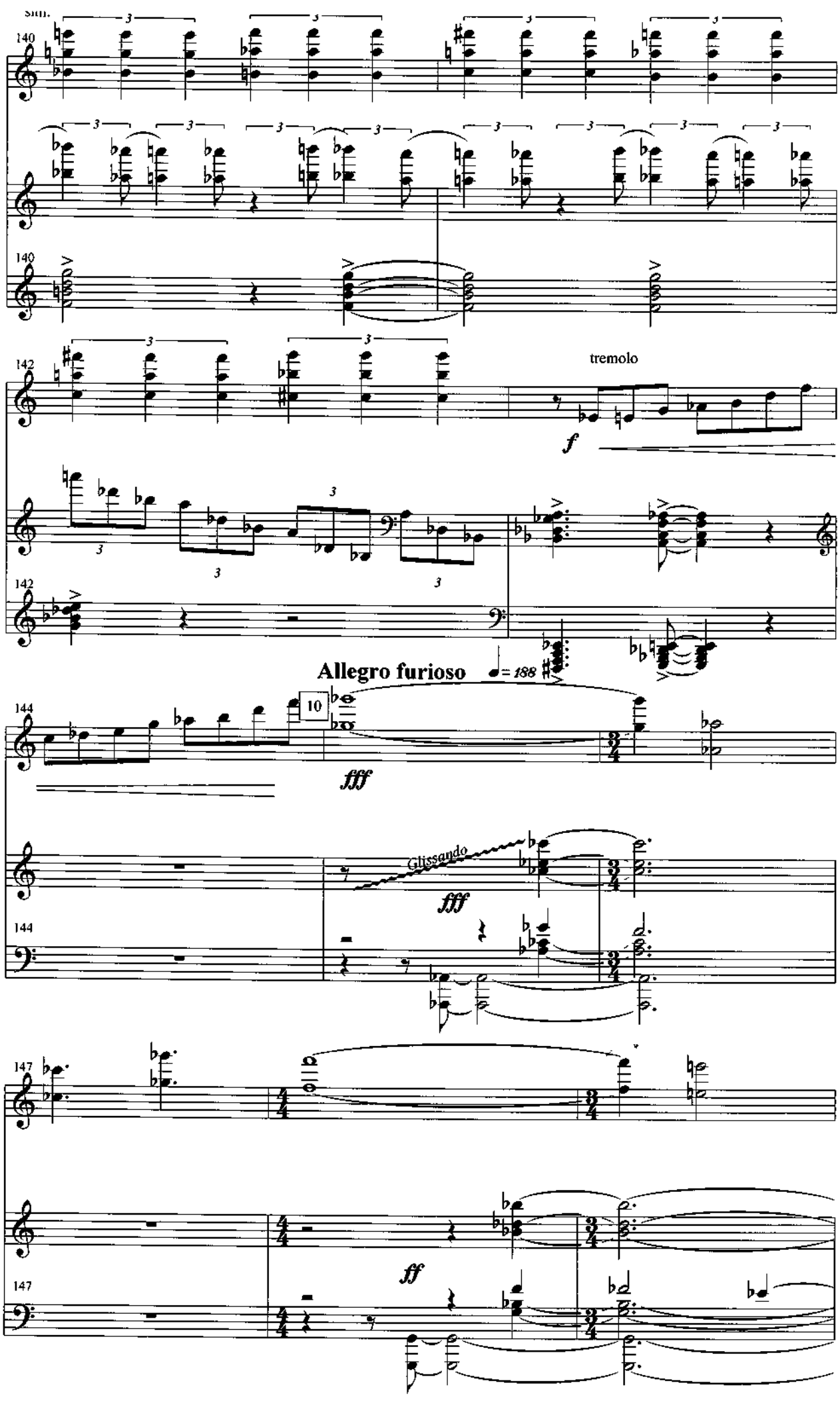

78
6
78
81
8va
6
81
83
(8va)
83
85
85

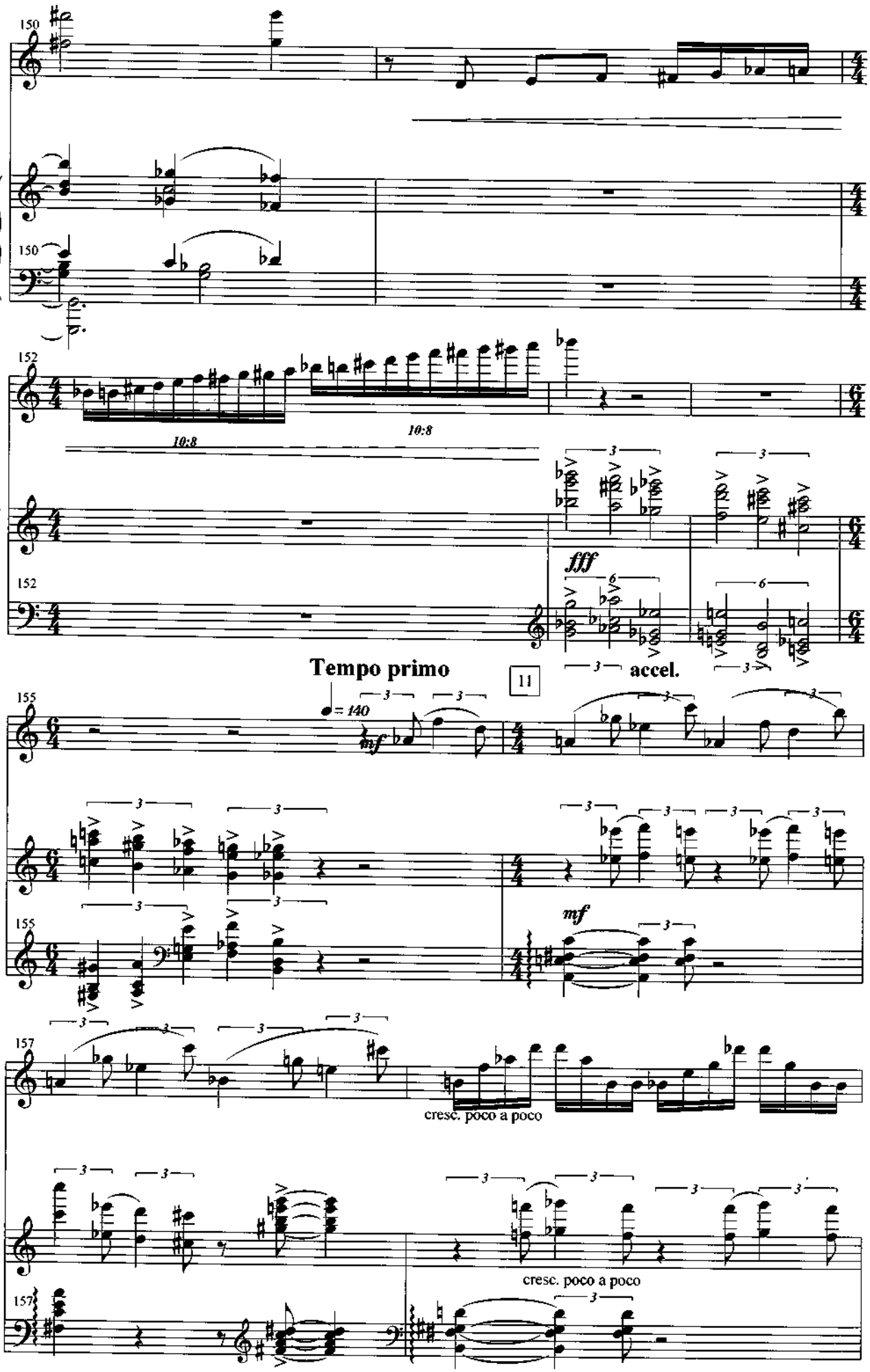

87
tremolo
87
90
(flag)
Glissando
Glissando
Glissando
f
90
6
94
Pizz.
f
f
3
3
3
3
94
97
f
ff
97

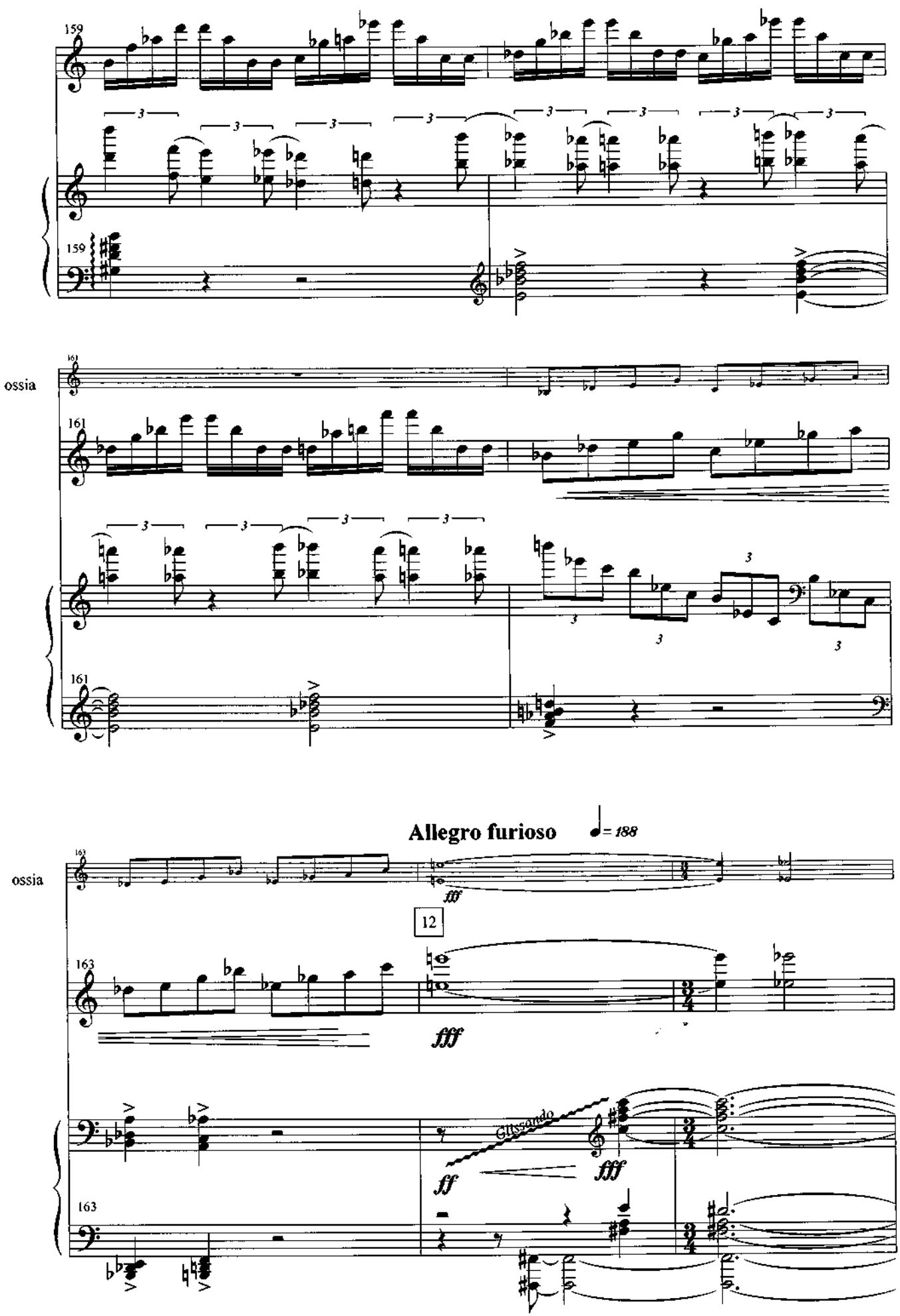

Pizz.
102
mf
mf
102
(Flag.)
105
rit.
mp
p
105
7
Tempo primo
= 140
109
mp
espressive
mp
109
114
mf
mf
114

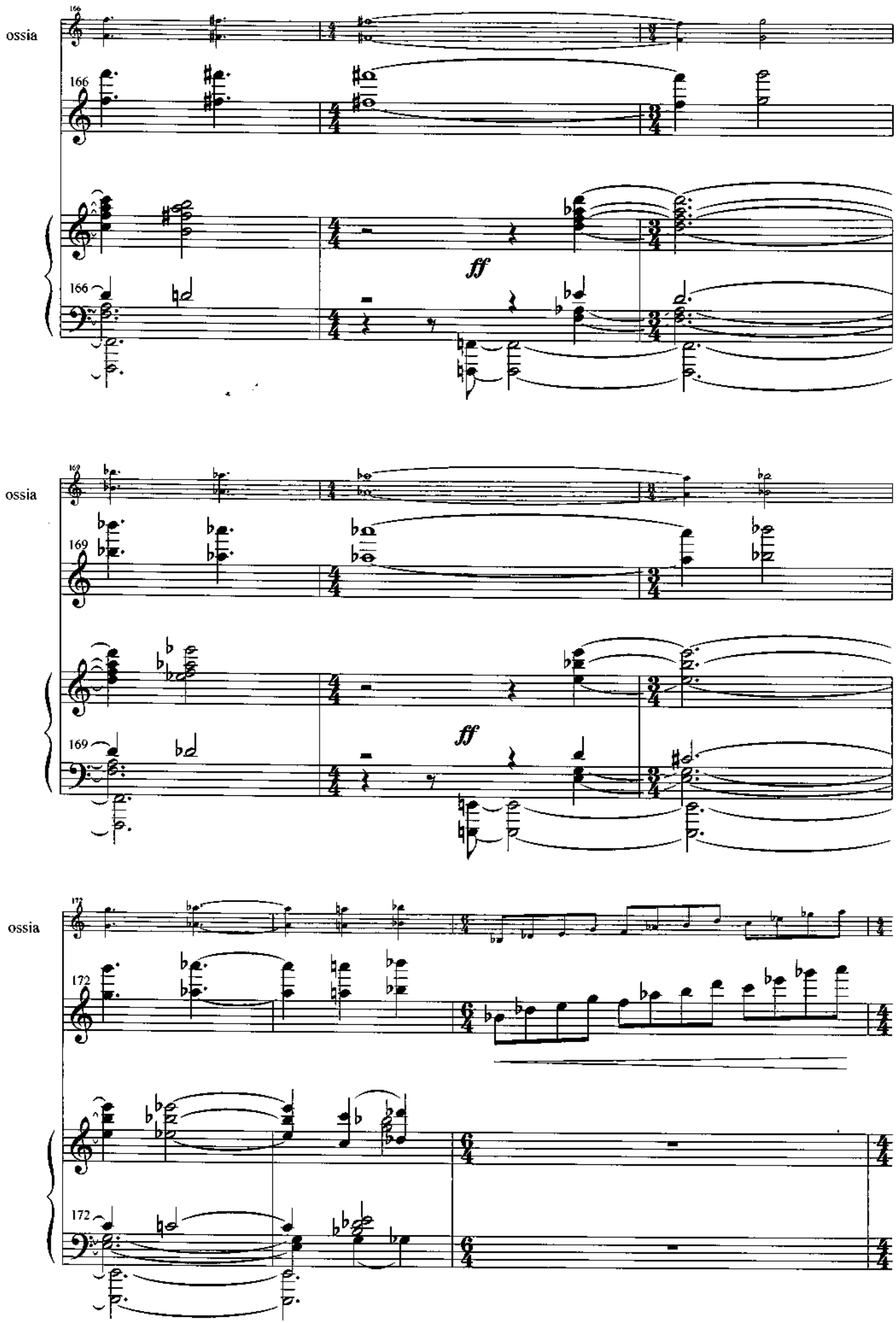

118
8
f
f
mf
118
(Bartok Pizz.)
120
f
120
124
cresc.
f
124
126
3
mf
126

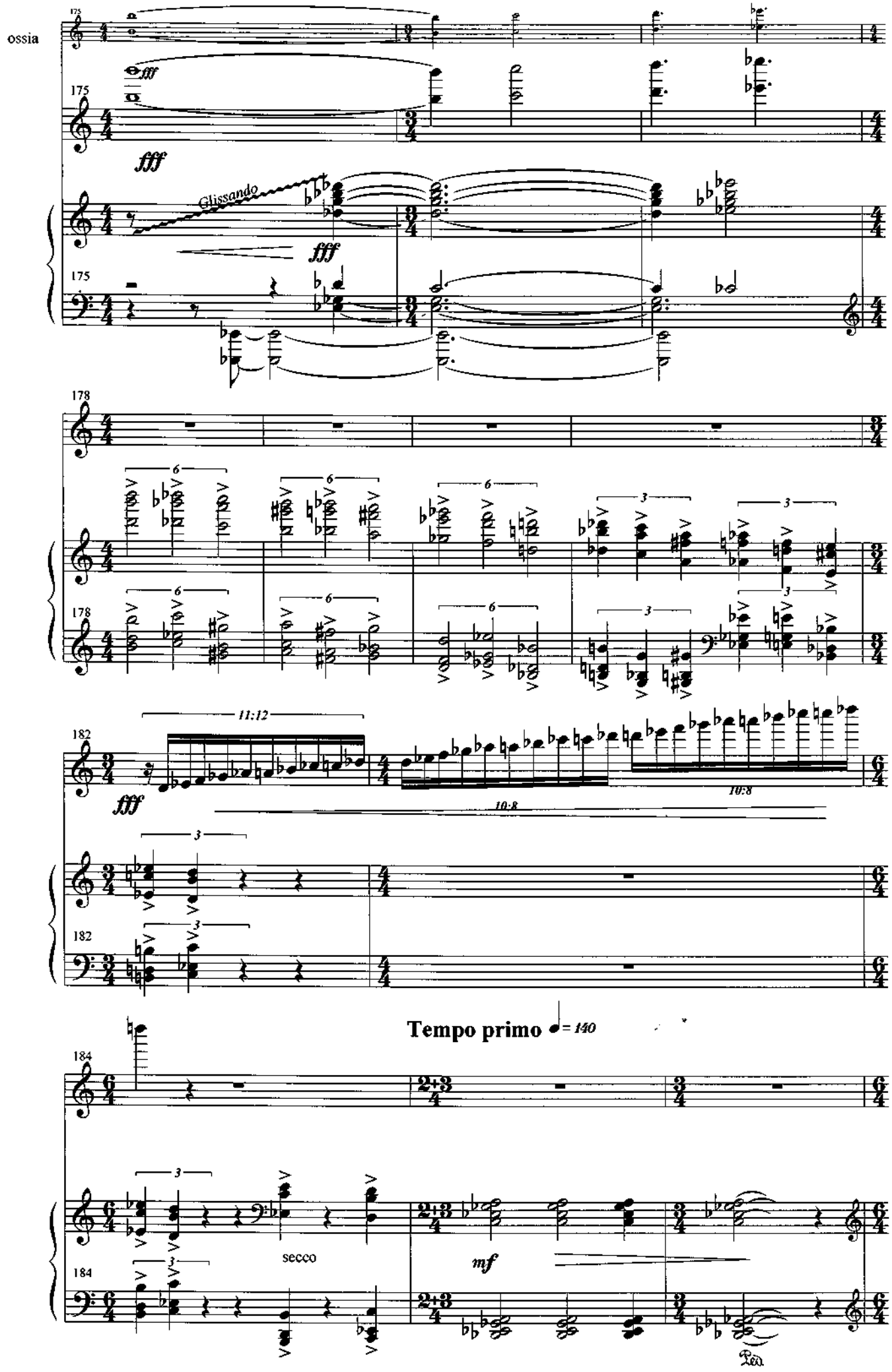

129
9
mf
p
129
mf
132
accel.
mf
132
mf
135
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
135
138
138

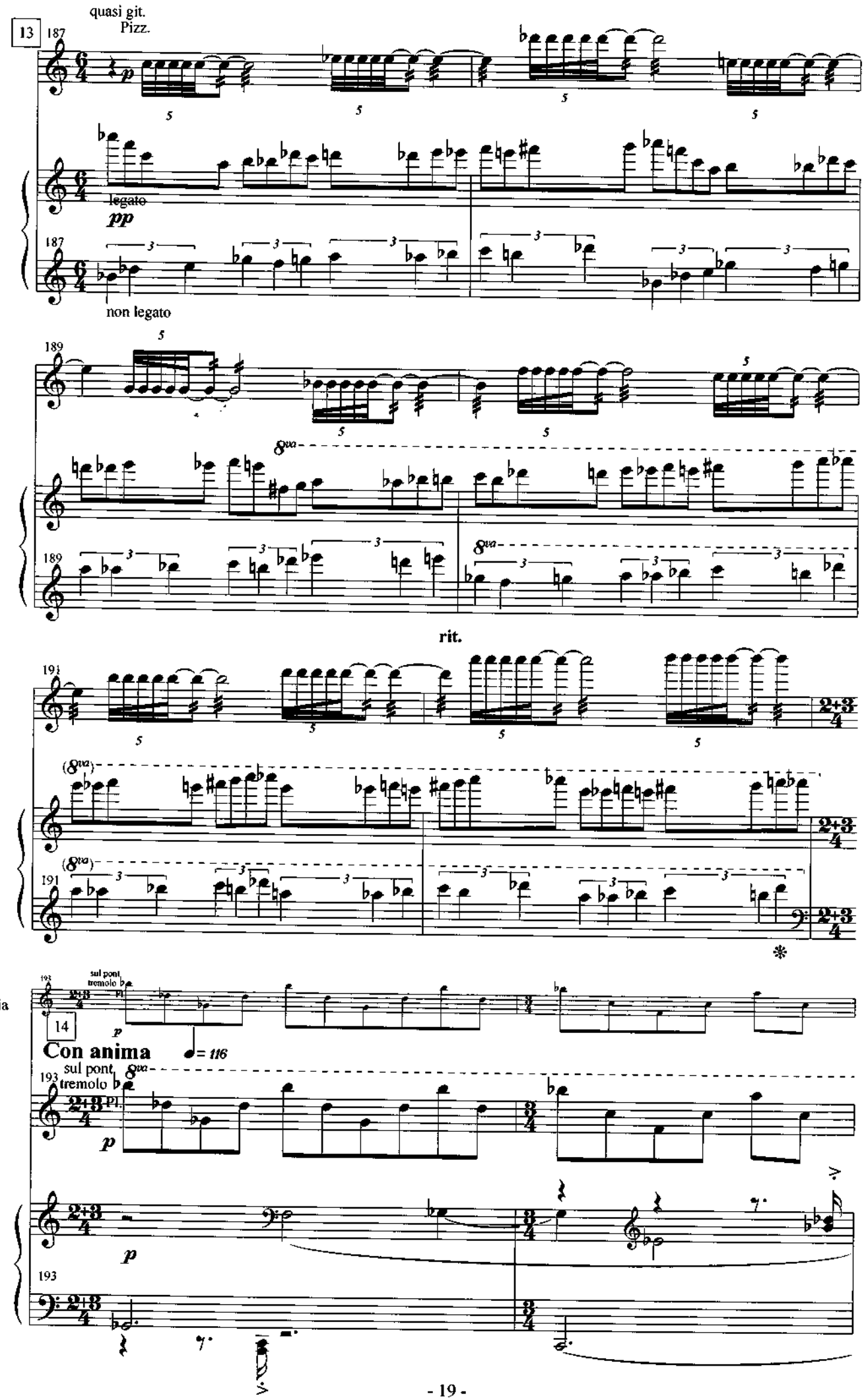

Sul.
140
140
142
tremolo
f
142
Allegro furioso
♩= 188
144
10
fff
Glissando
fff
144
147
ff
147

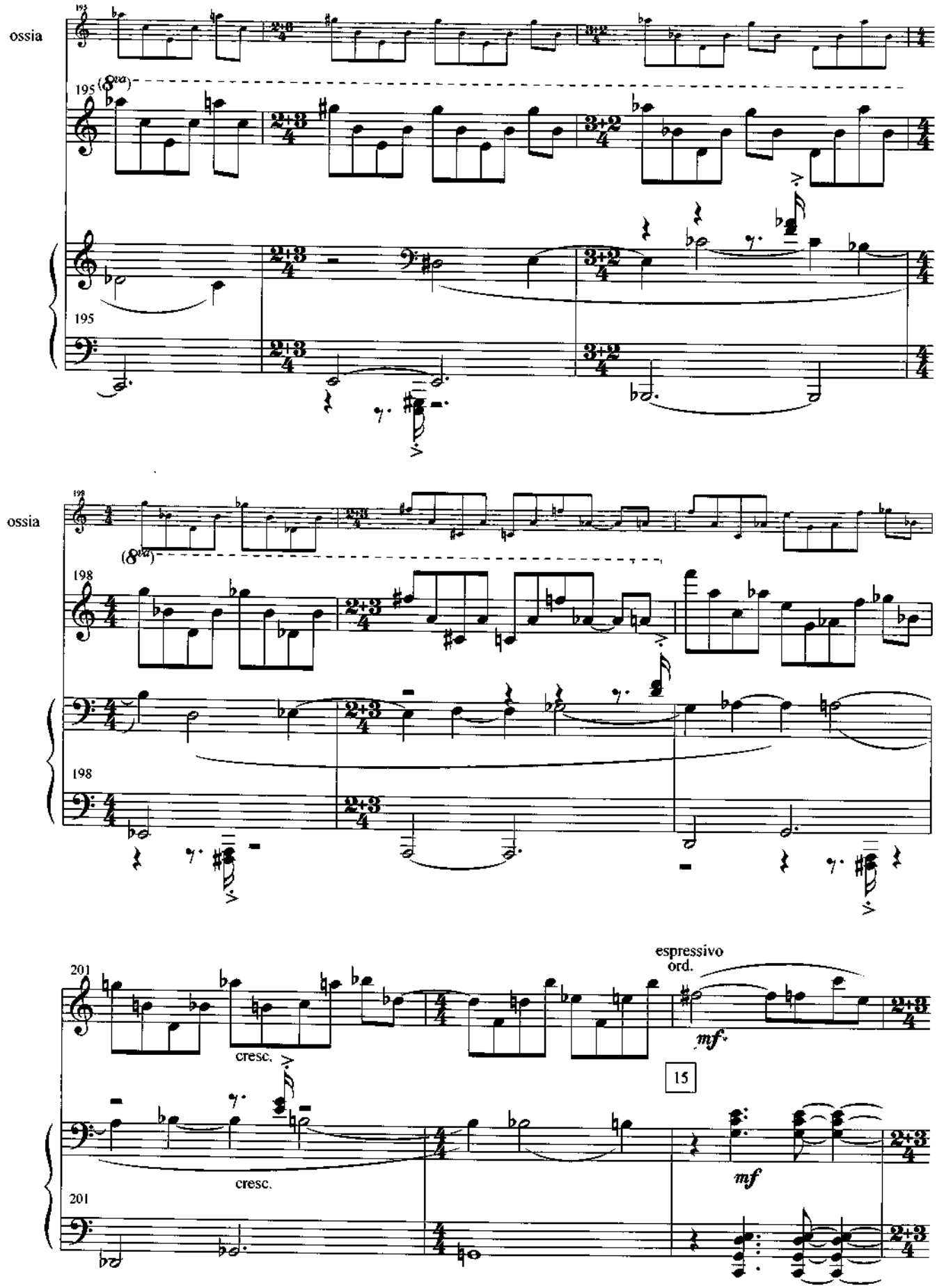

150
150
152
10:8
10:8
fff
152
Tempo primo
11
accel.
155
♩= 140
mf
155
mf
157
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
157

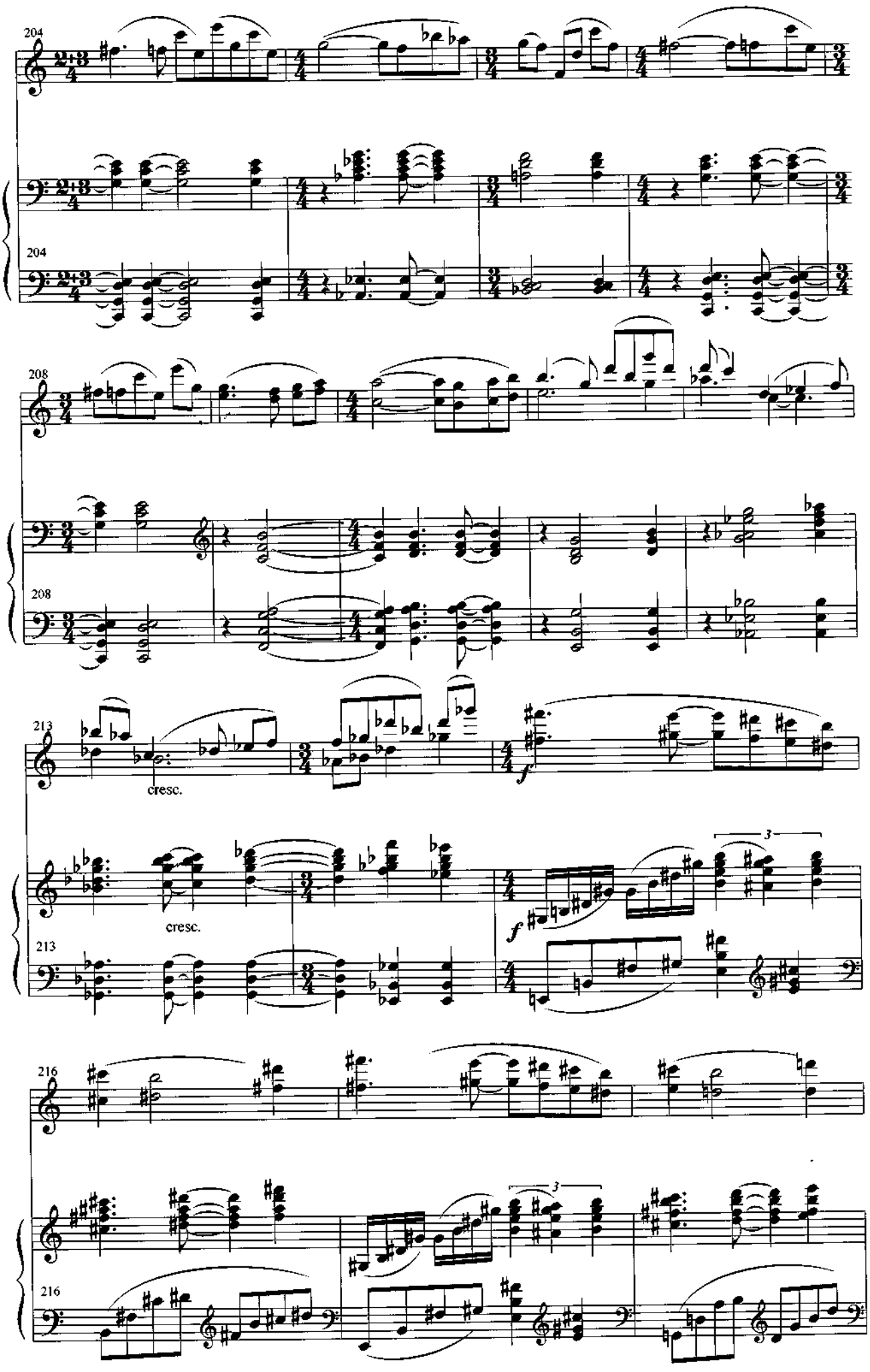

159
159
ossia
161
161
161
Allegro furioso
♩= 188
ossia
163
ff
12
163
fff
Glissando
ff
fff
163

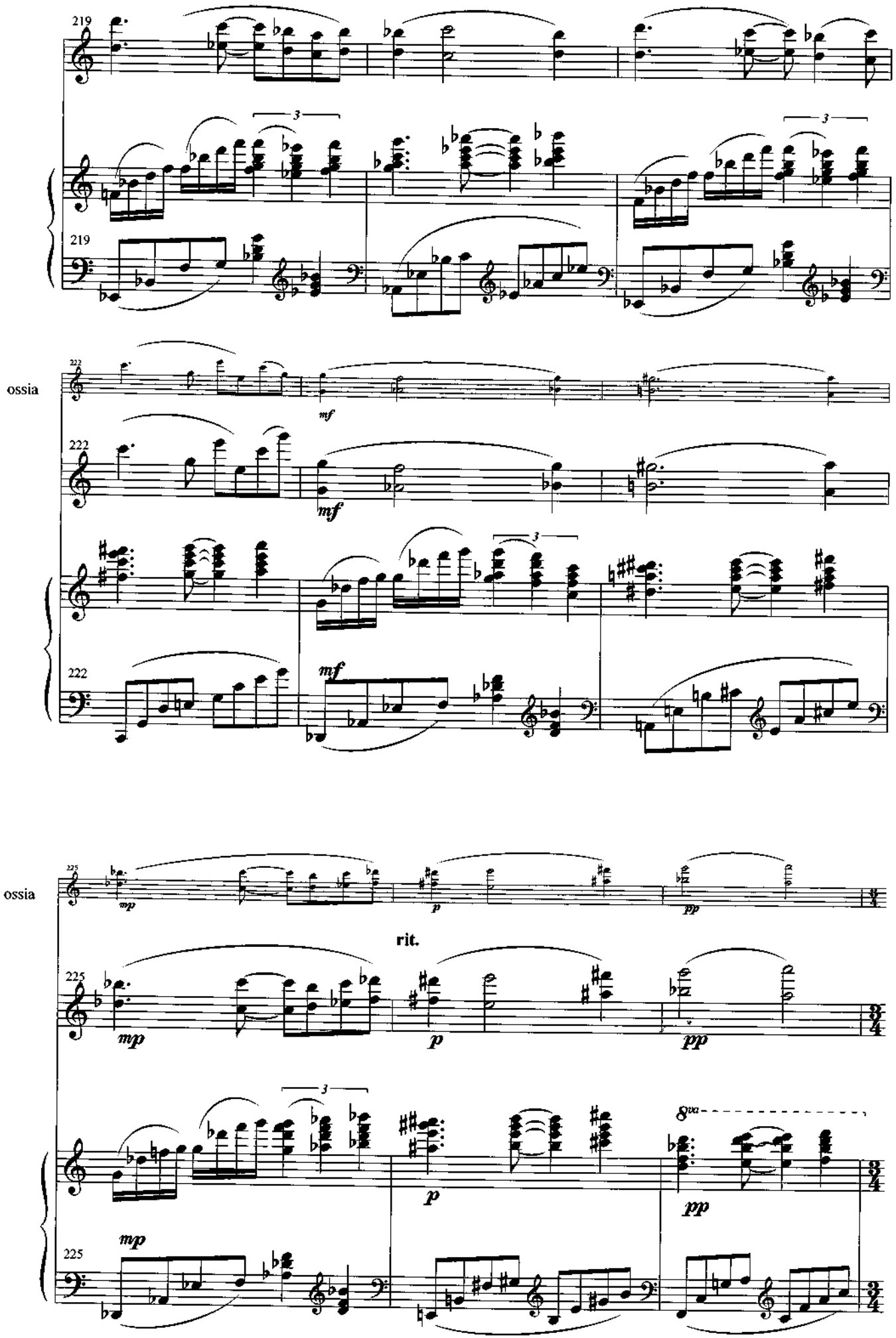

ossia
166
ff
ossia
169
ff
ossia
172

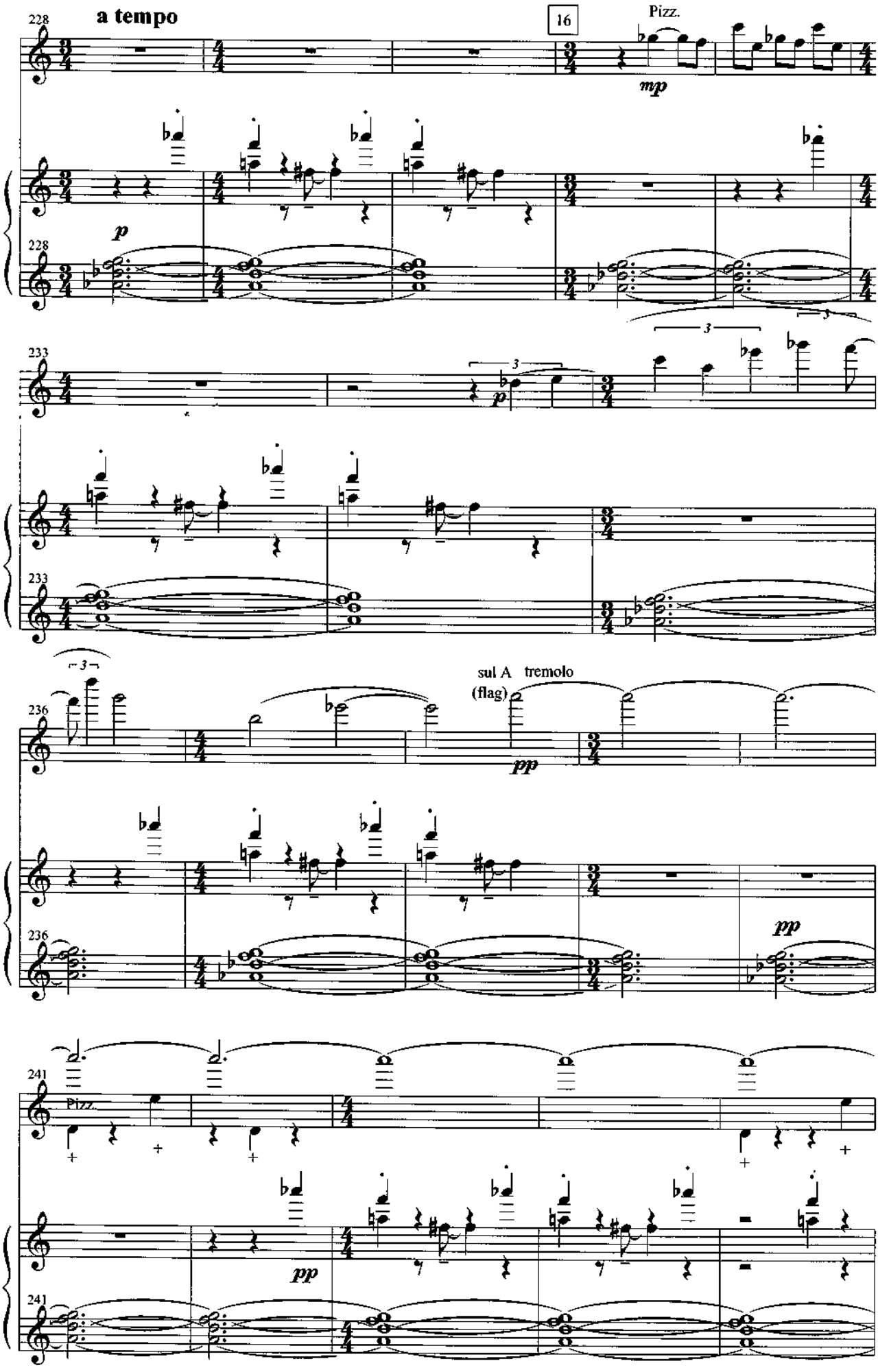

ossia
175
fff
fff
Glissando
fff
175
178
6
3
178
182
11:12
fff
10:8
10:8
3
182
Tempo primo
= 140
184
3
secco
mf
184
Ped.

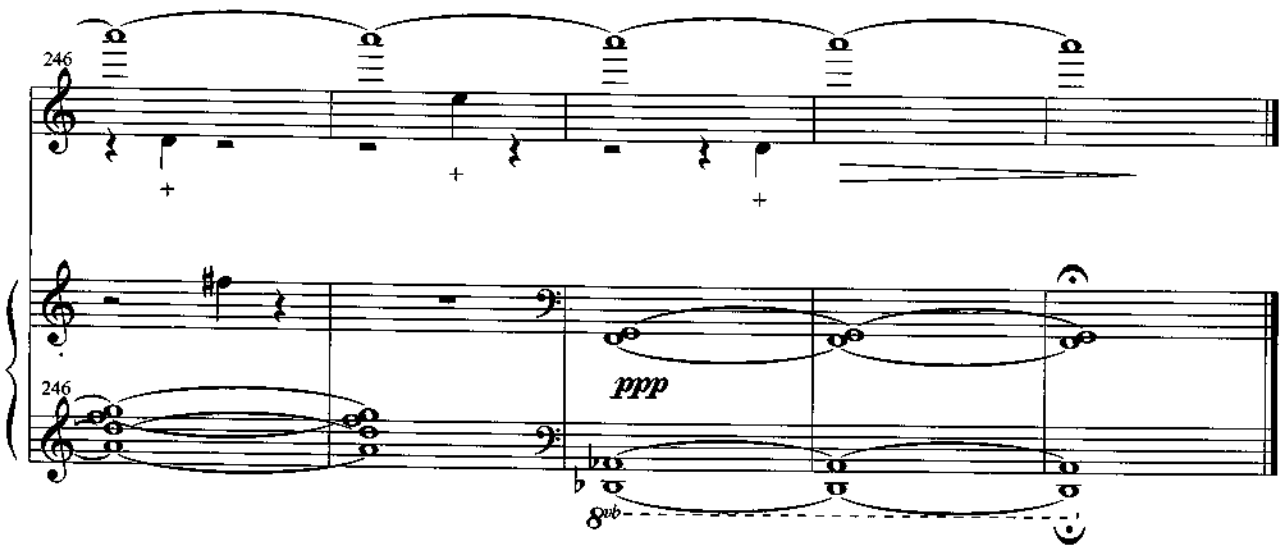

13
quasi git.
Pizz.
legato
pp
non legato
rit.
ossia
sul pont
tremolo
Pl.
14
Con anima
= 116


ossia
195
(8va)
195
ossia
198
(8va)
198
198
201
espressivo
ord.
mf
cresc.
15
cresc.
mf
201


204
204
208
208
213
cresc.
cresc.
213
f
f
3
3
216
216


219
219
ossia
222
mf
222
mf
222
mf
ossia
225
mp
p
pp
rit.
225
mp
p
pp
8va
mp
225

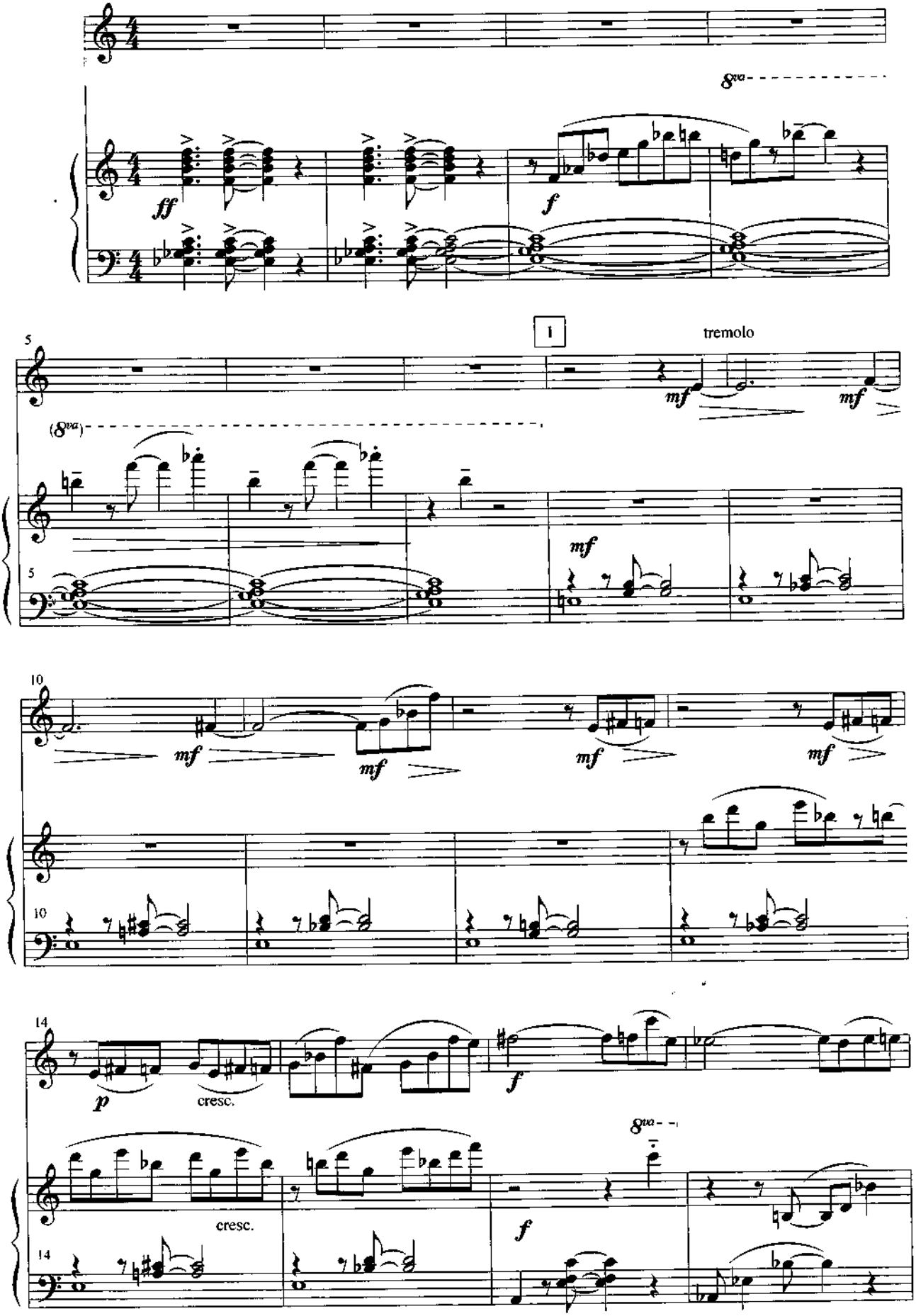

228
a tempo
16
Pizz.
mp
p
228
233
3
p
233
236
sul A tremolo
(flag)
pp
236
pp
241
Pizz.
pp
241

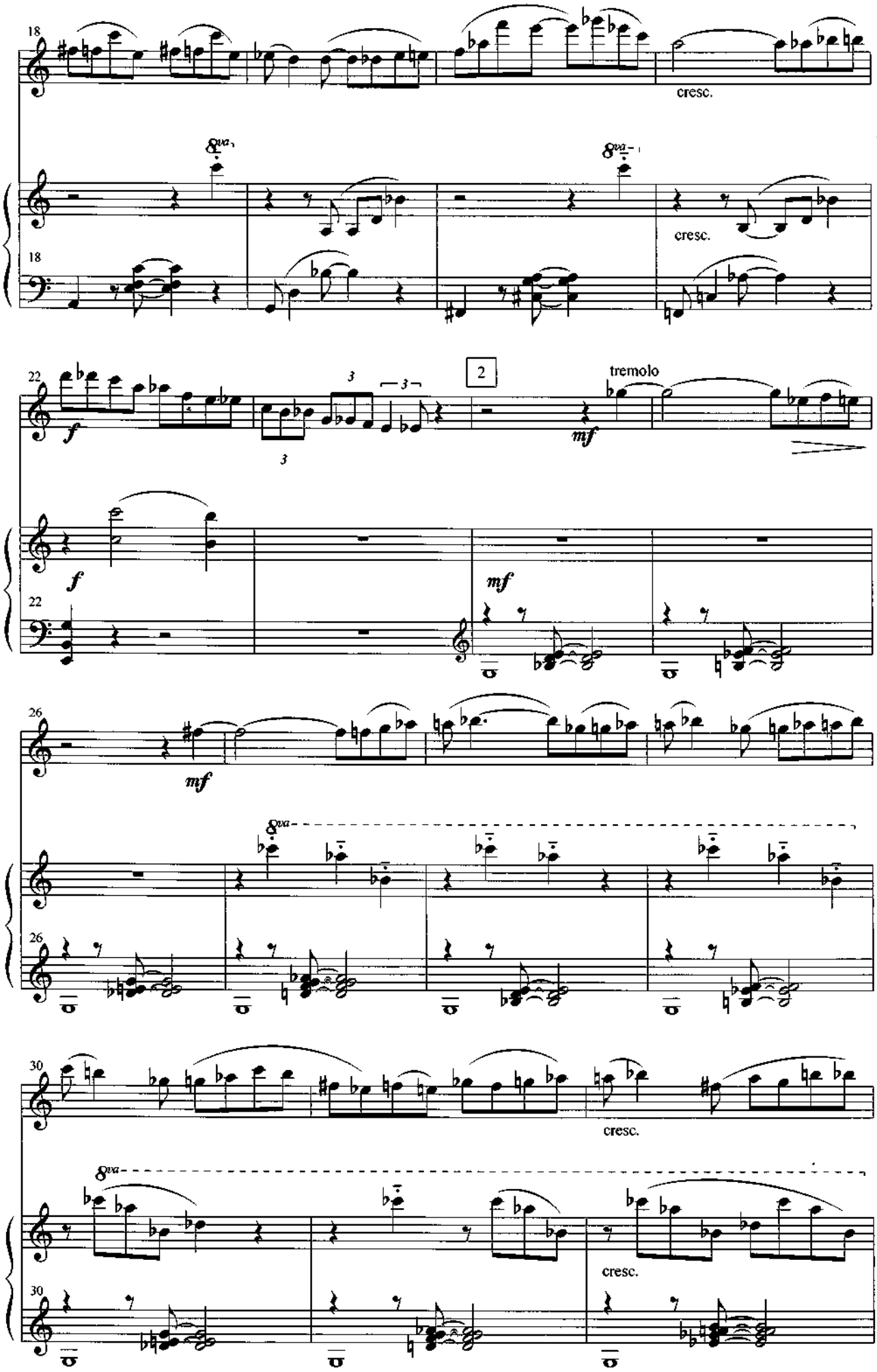

246
246
ppp
8vb

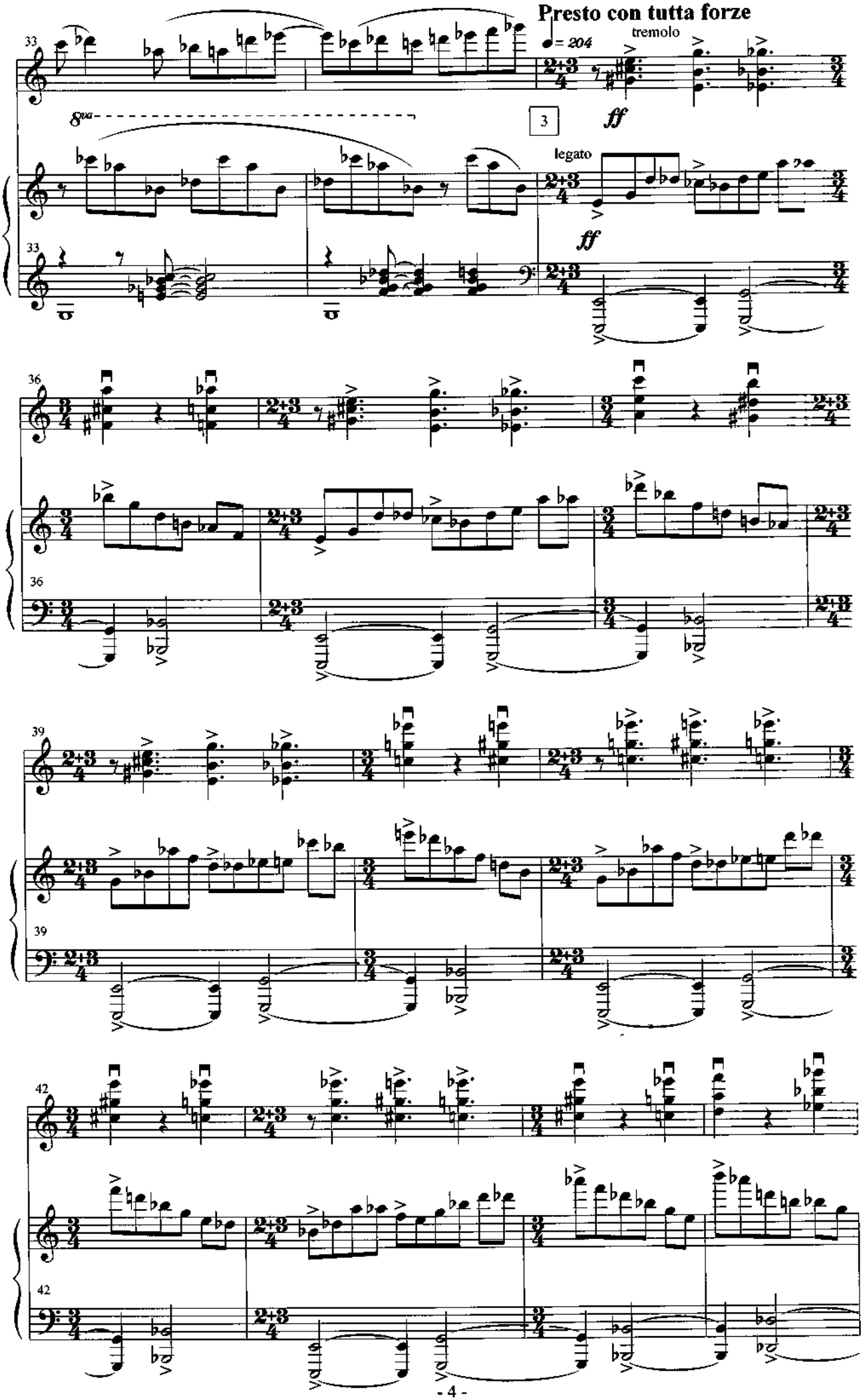
to the other side

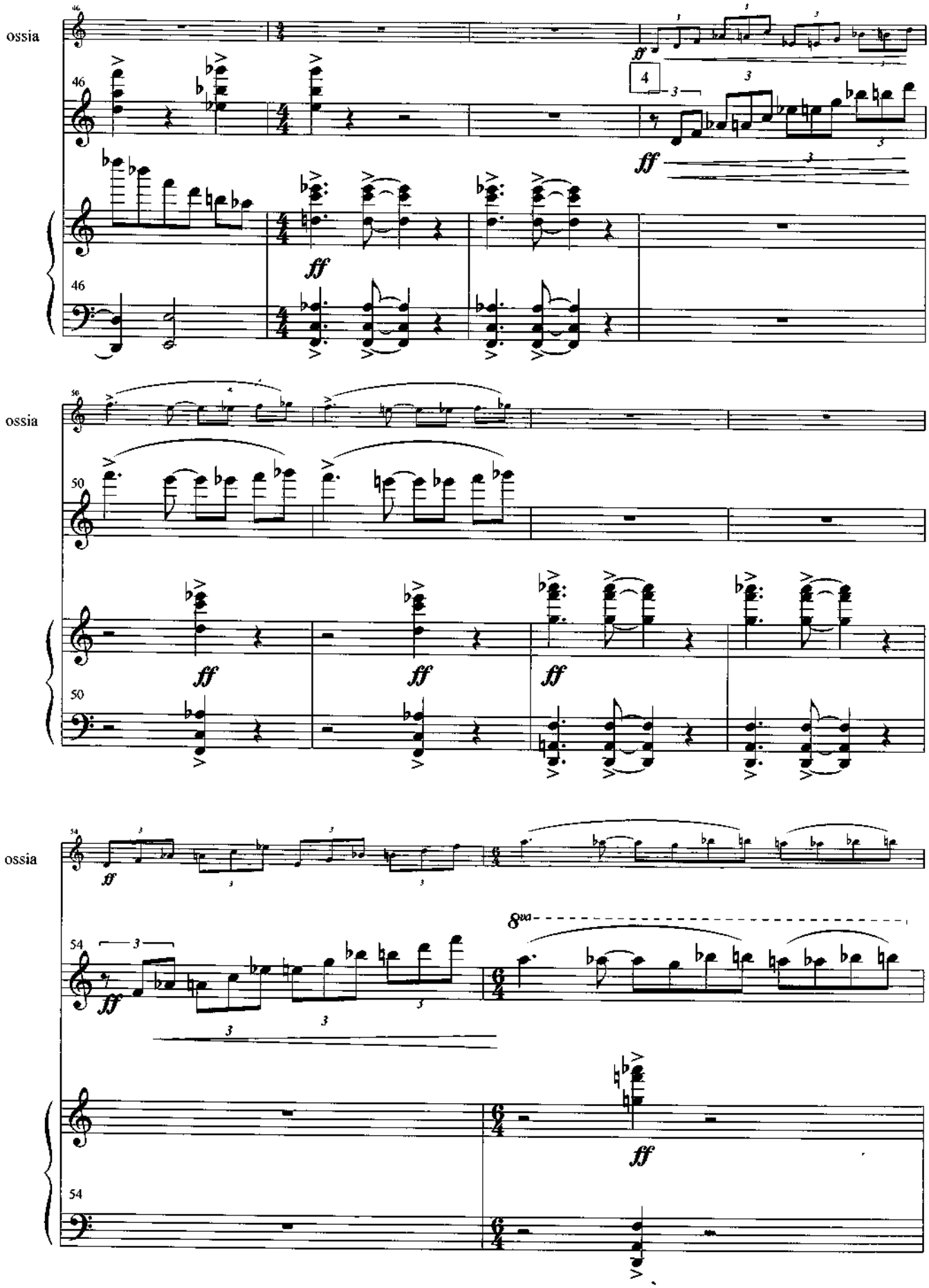
Allegro agitato ♩= 140

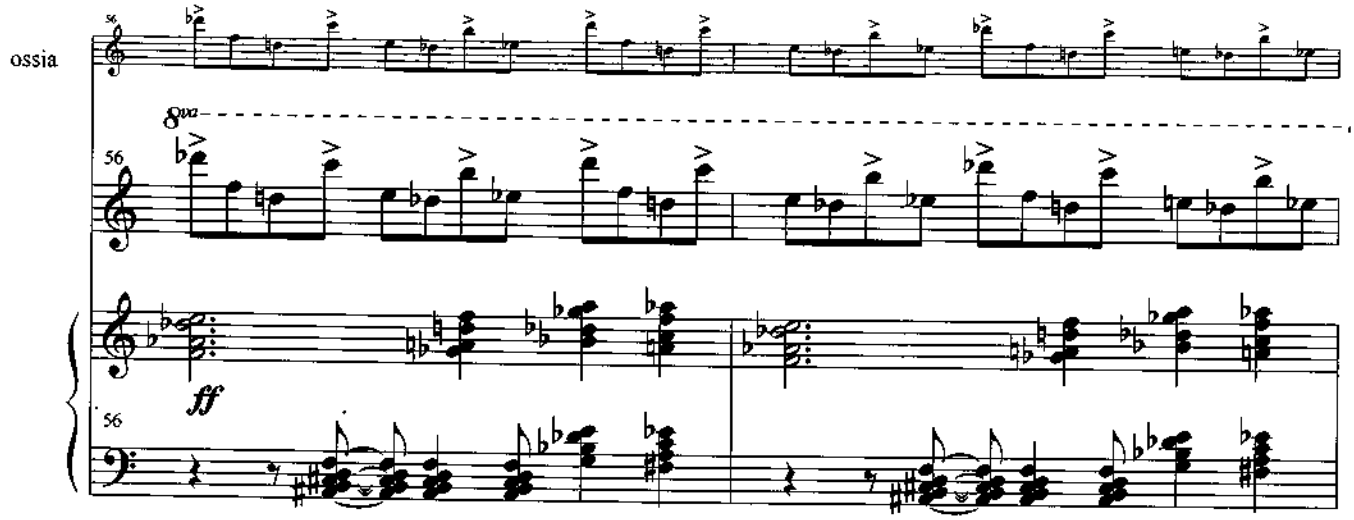
М. Броннер

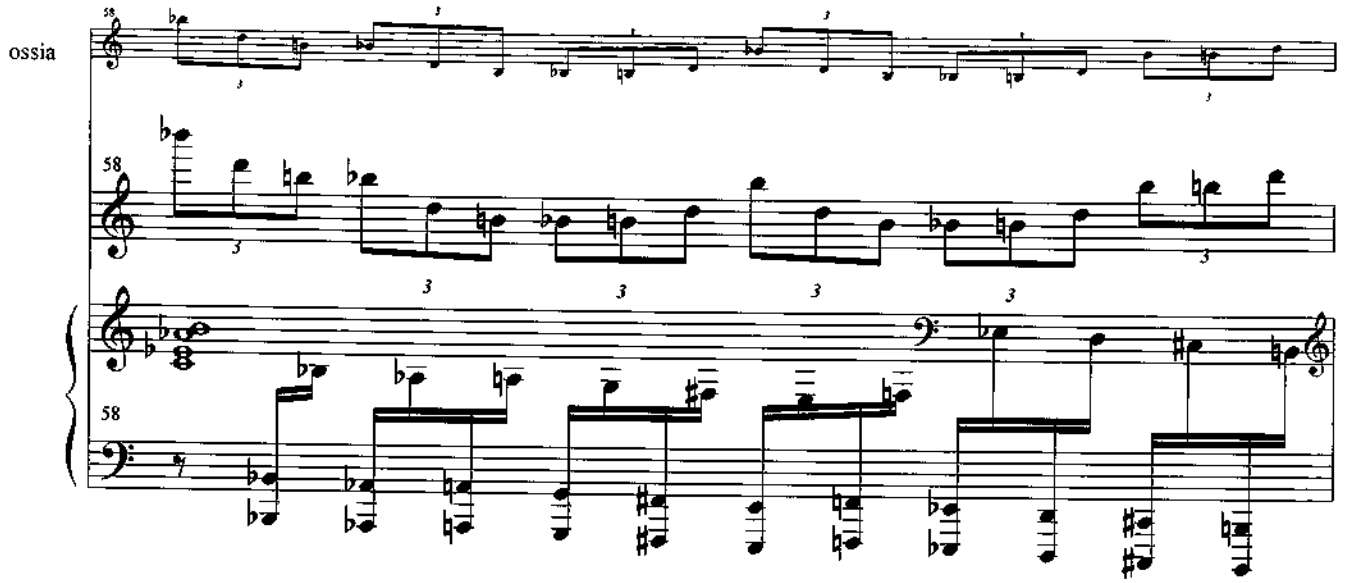


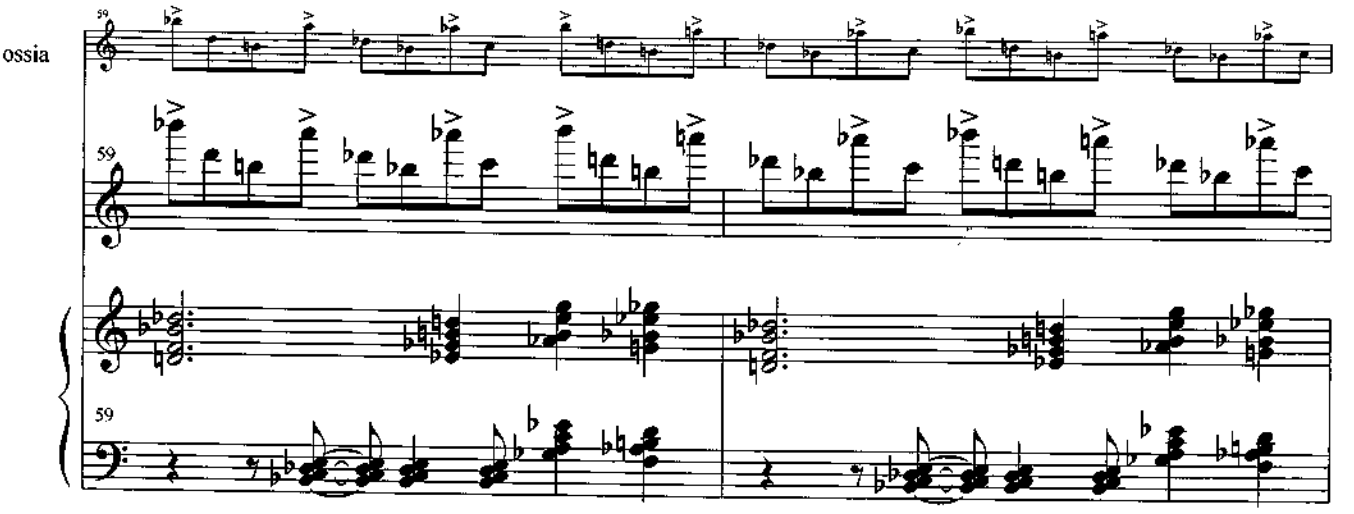

18
cresc.
8va
8va
18
cresc.
22
f
3
3
3
2
tremolo
mf
f
mf
22
mf
26
8va
26
30
cresc.
8va
30
cresc.

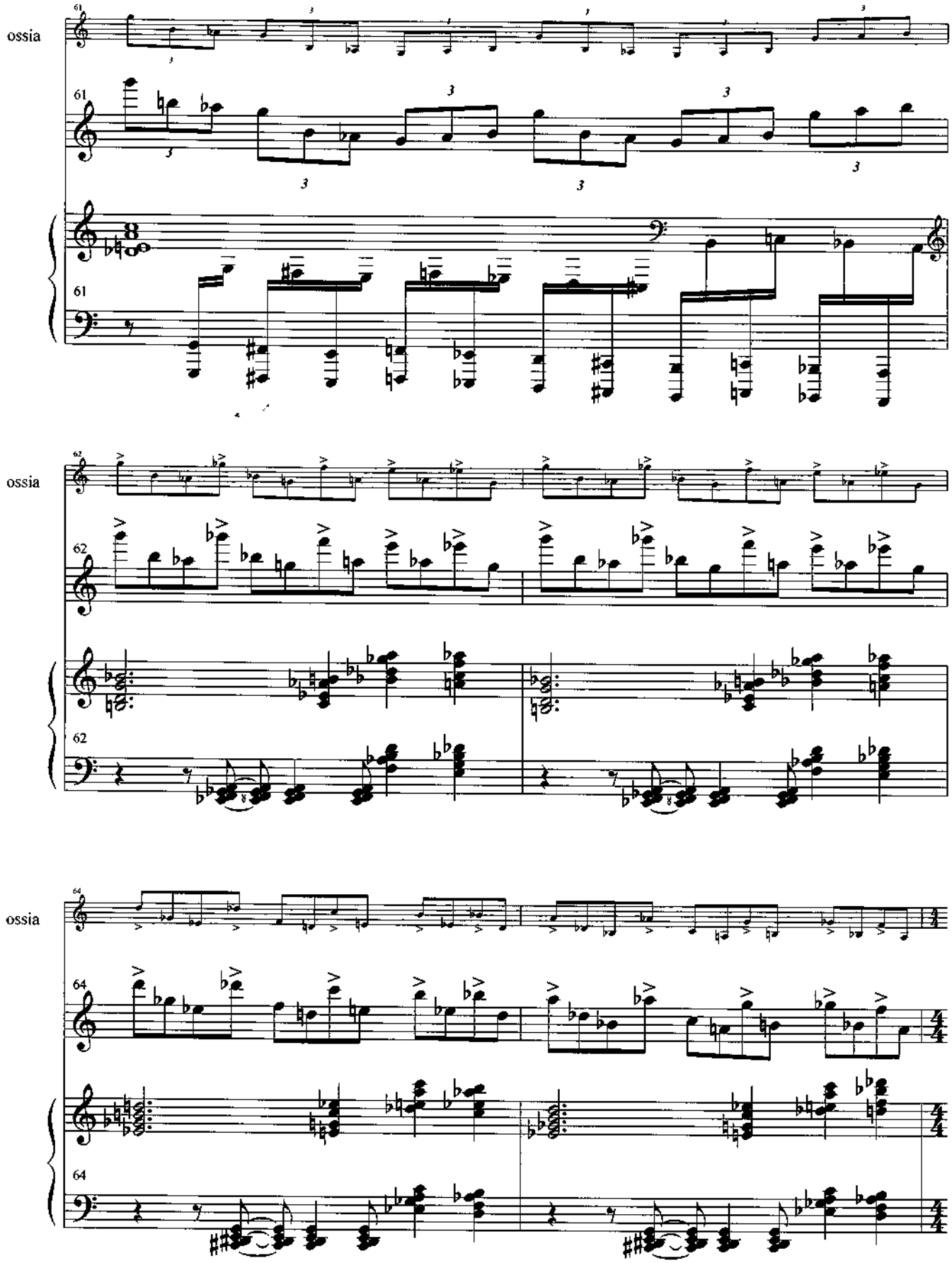

Presto con tutta forze
♩= 204
tremolo
8va
3
ff
legato
ff

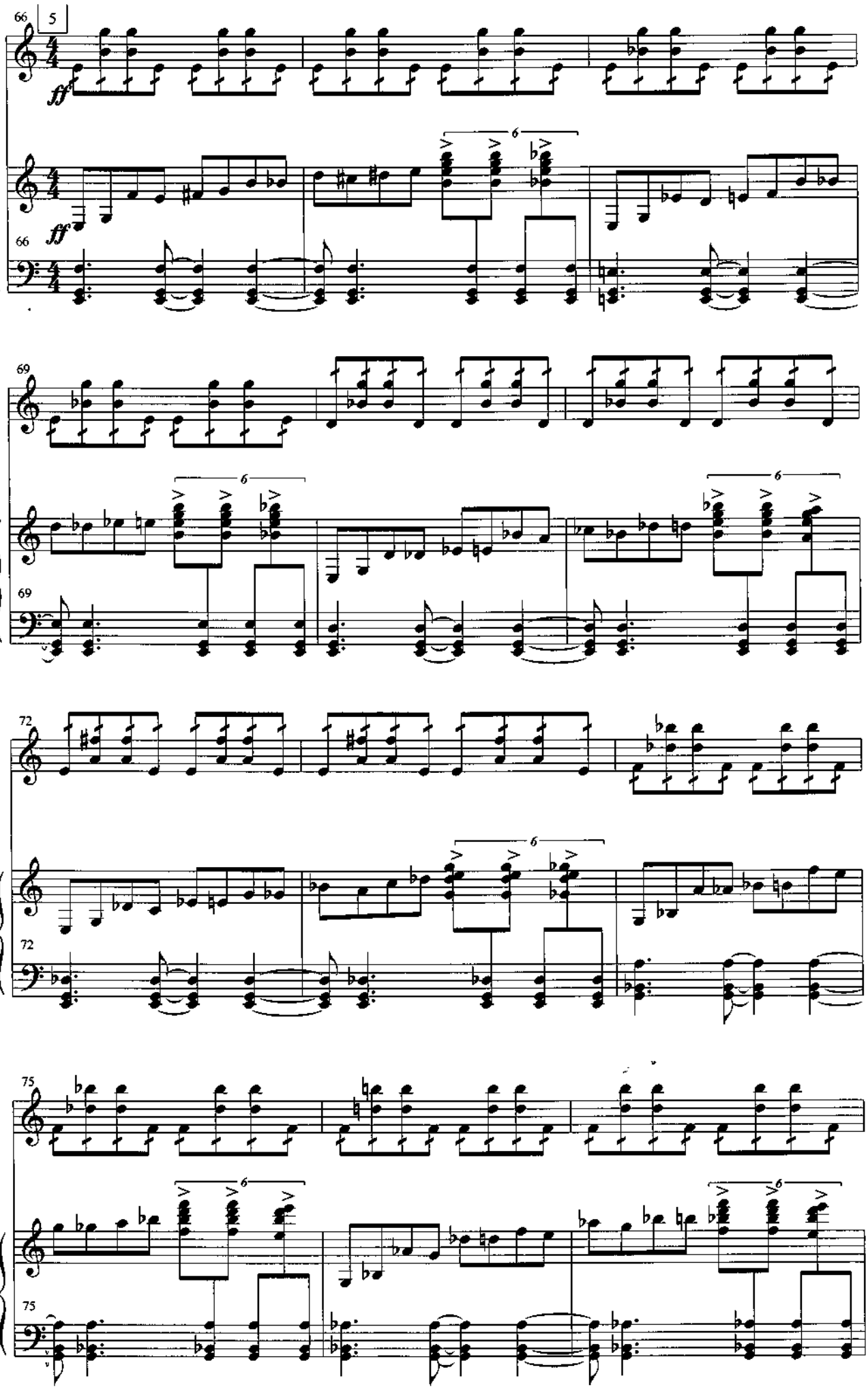

ossia
46
ff
4
ossia
50
ff
ossia
54
8va
ff

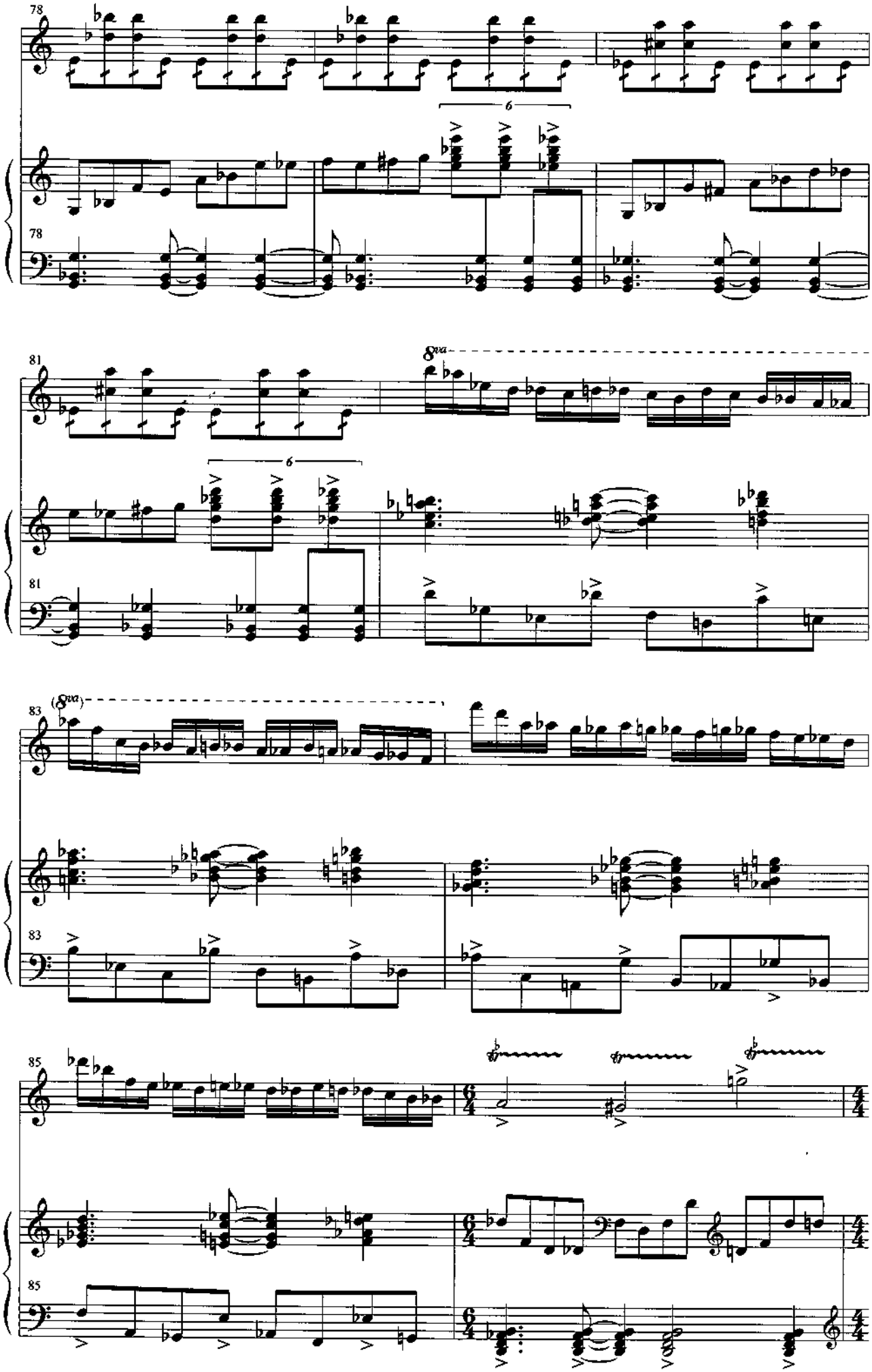

ossia
8va
56
ff

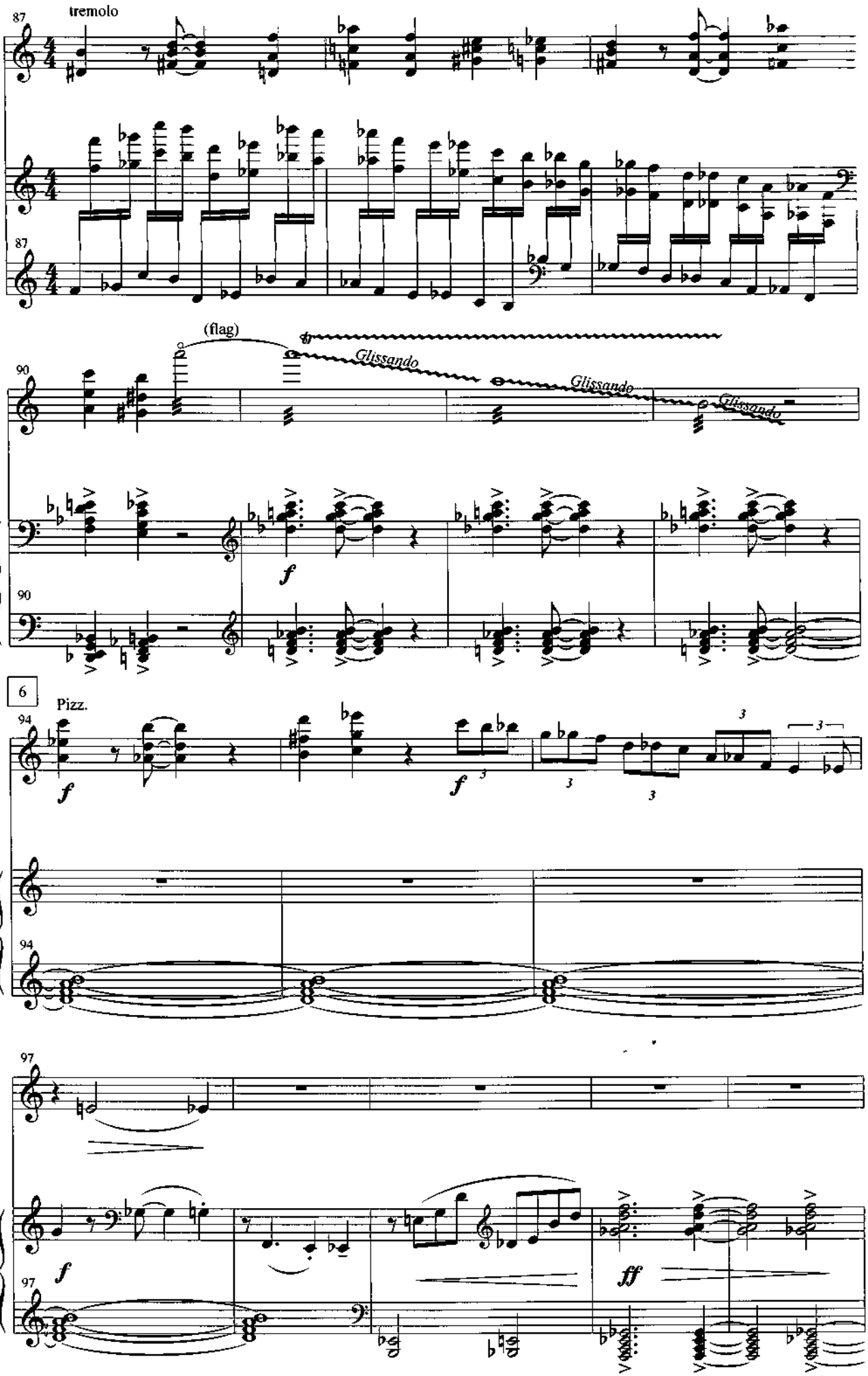

ossia
58

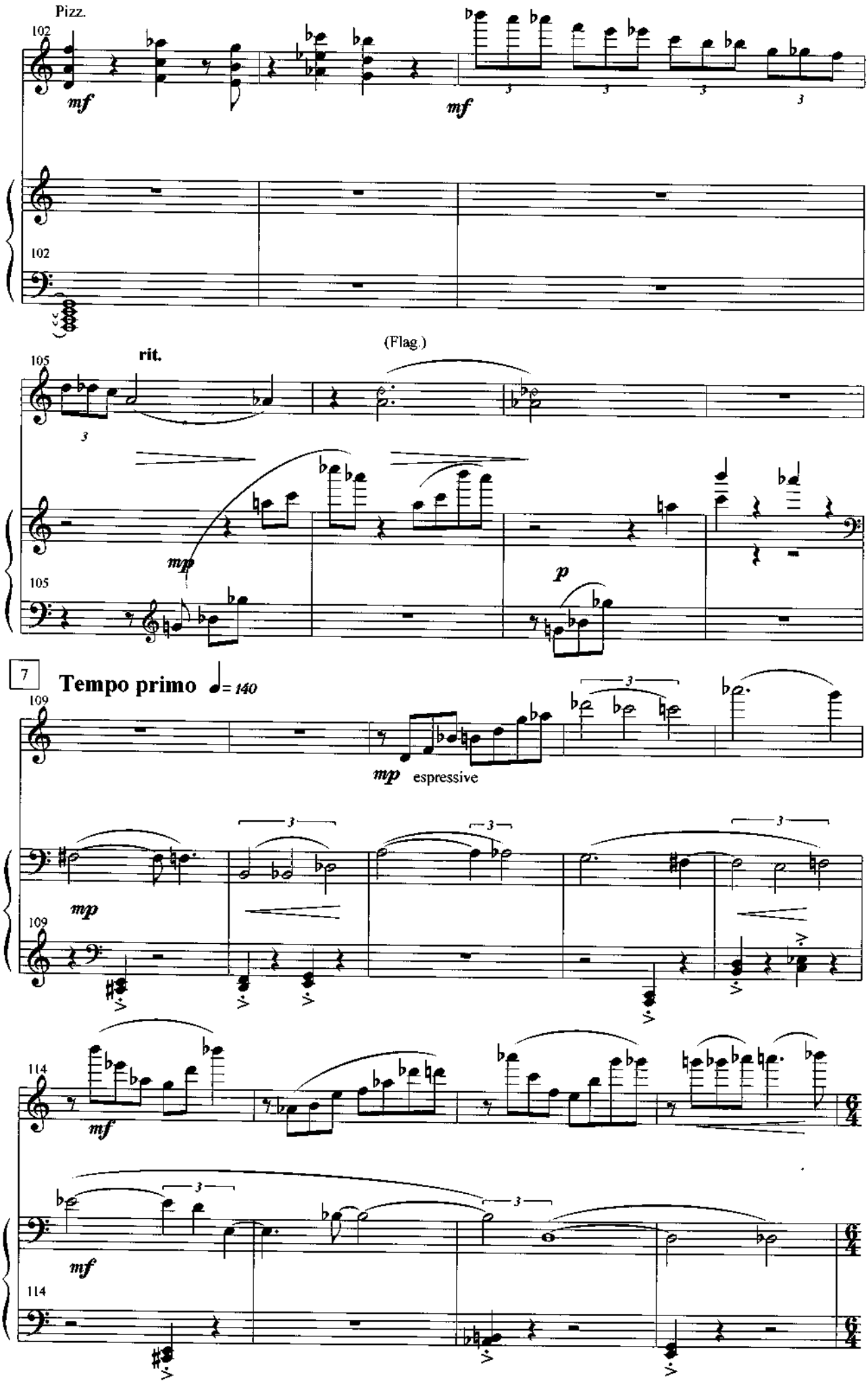

ossia
59

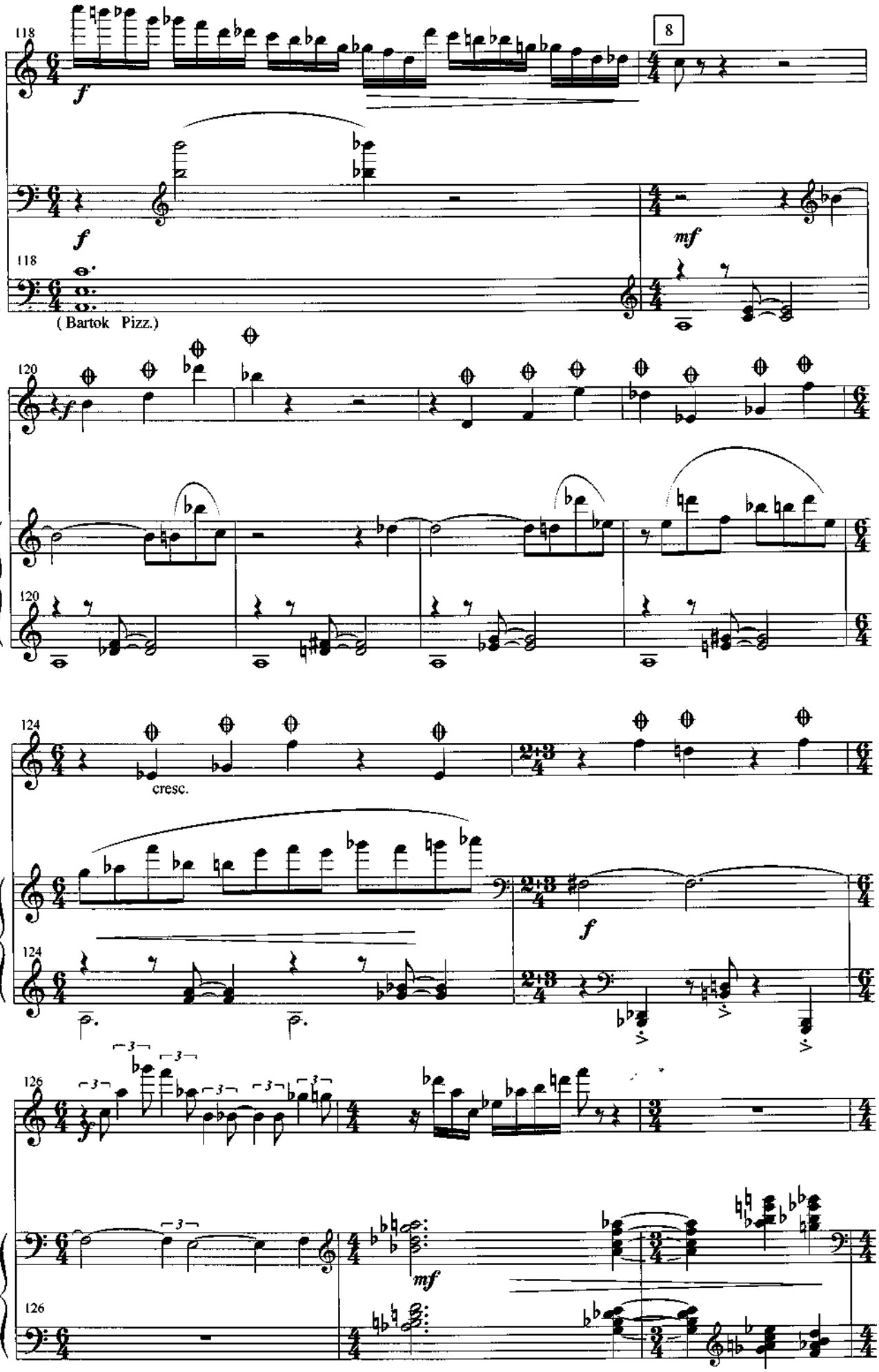

ossia
61
61
ossia
62
62
ossia
64
64

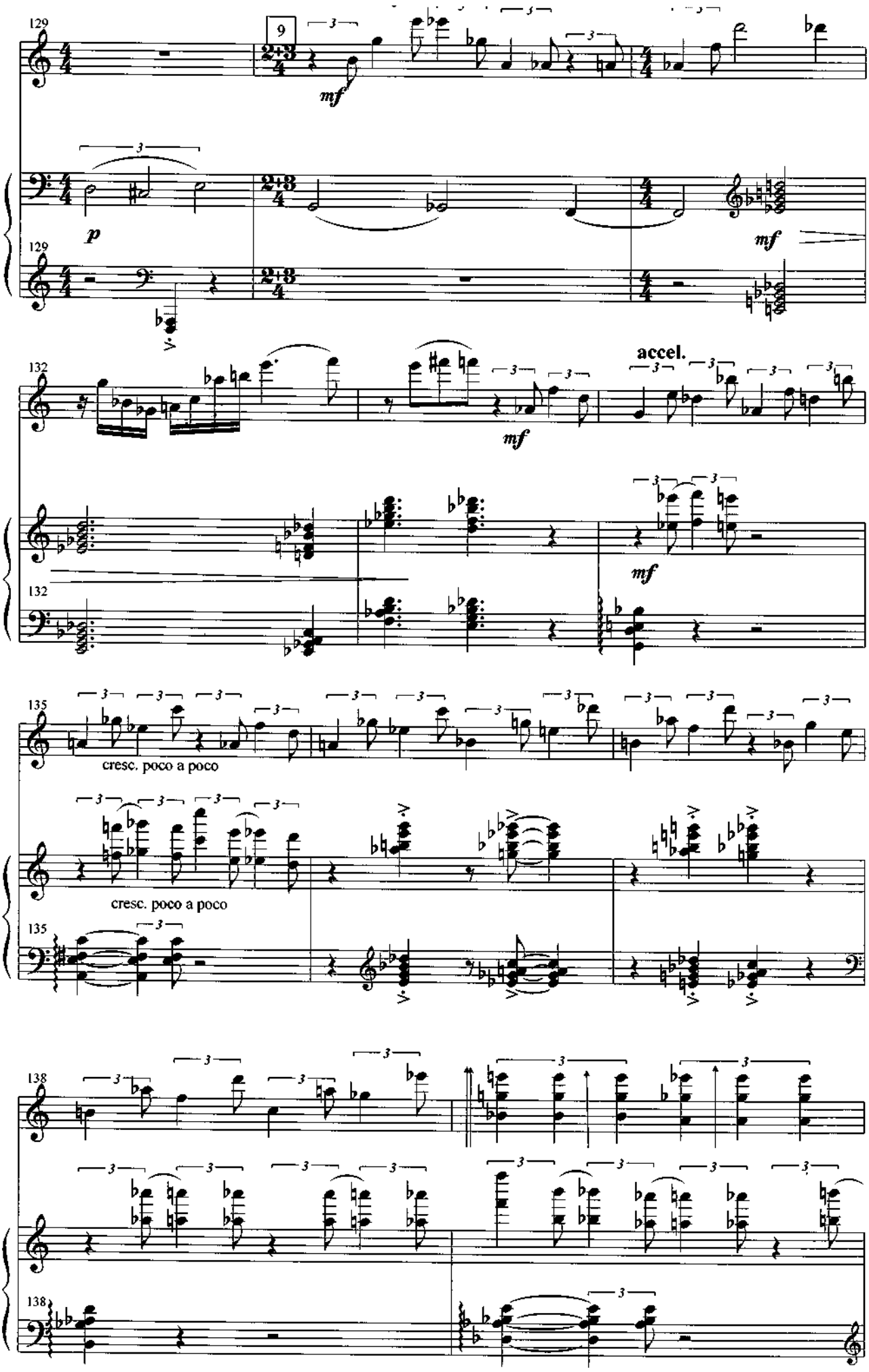

66
5
ff
66
69
72
75

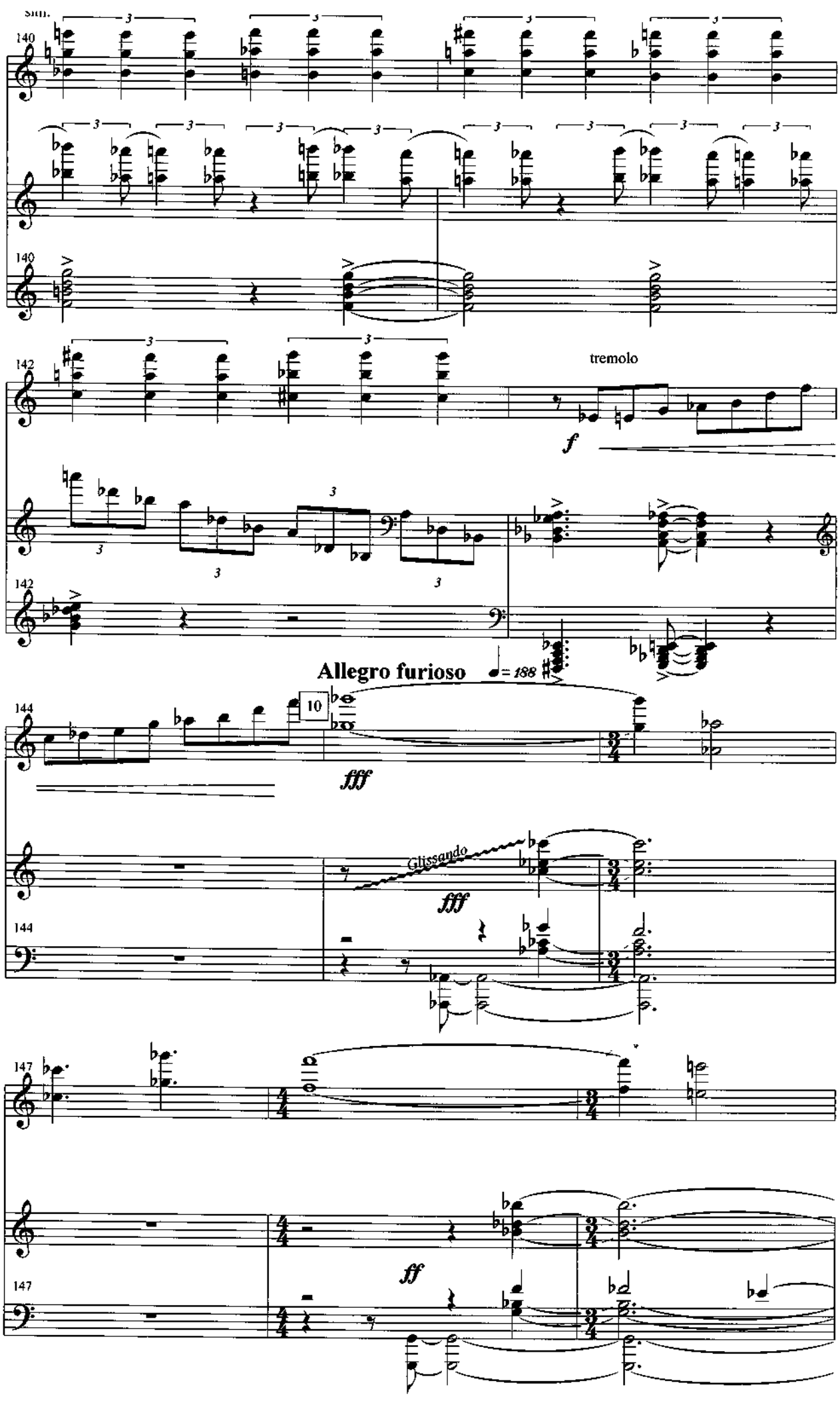

78
6
78
81
8va
6
81
83
(8va)
83
85
85

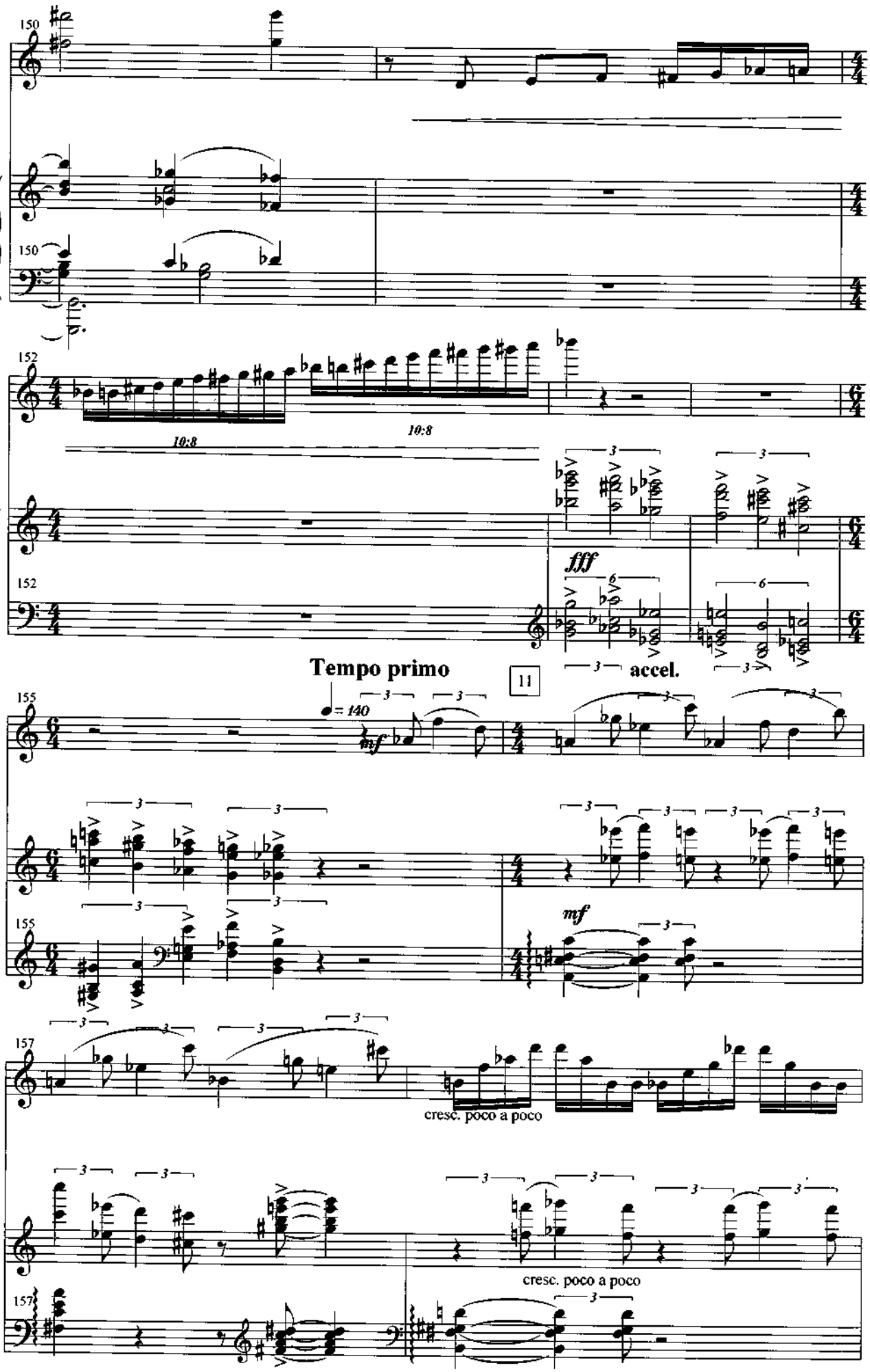

87
tremolo
87
90
(flag)
Glissando
Glissando
Glissando
f
90
6
94
Pizz.
f
f
3
3
3
3
94
97
f
ff
97

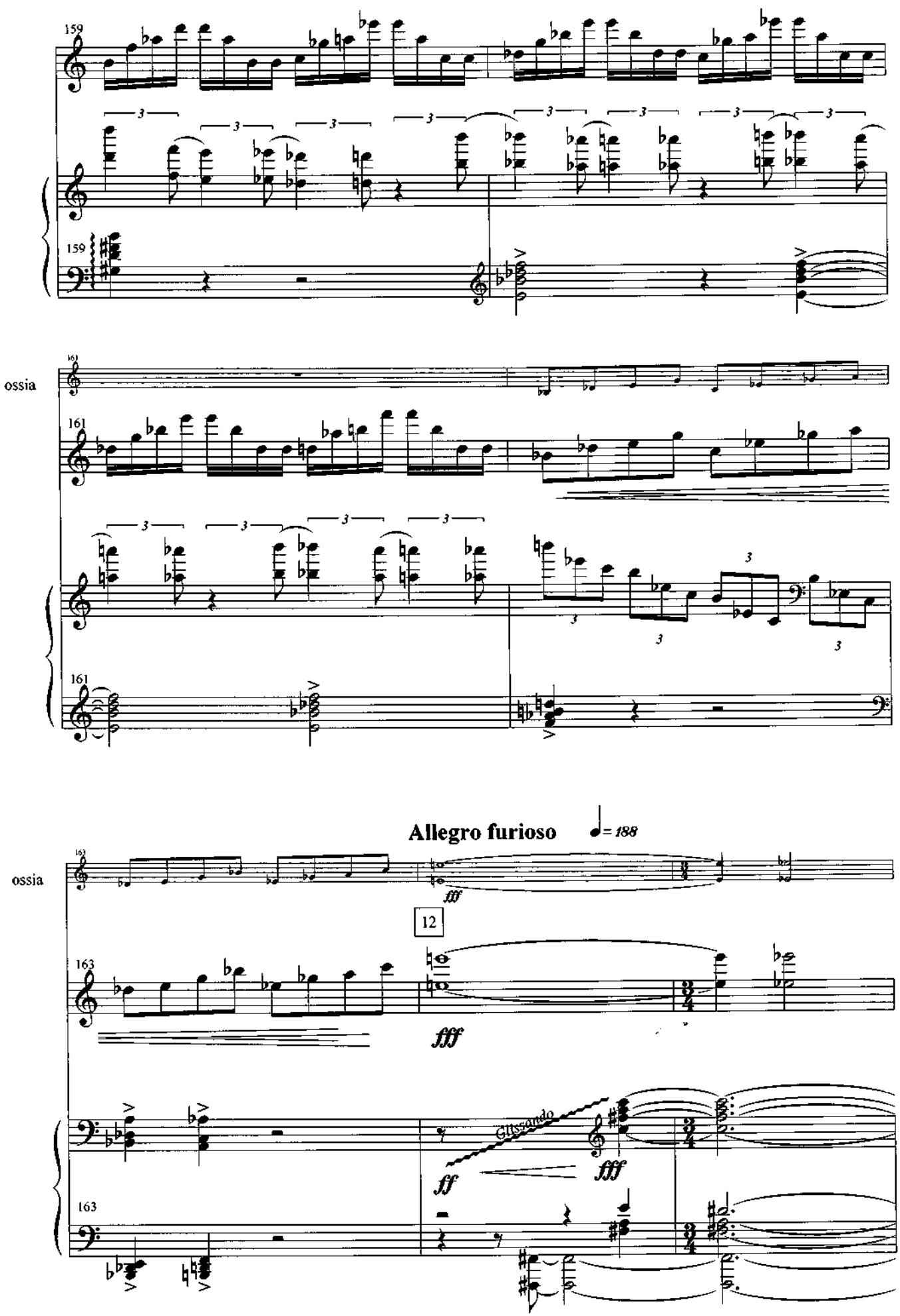

Pizz.
102
mf
mf
102
(Flag.)
105
rit.
mp
p
105
7
Tempo primo
= 140
109
mp
espressive
mp
109
114
mf
mf
114

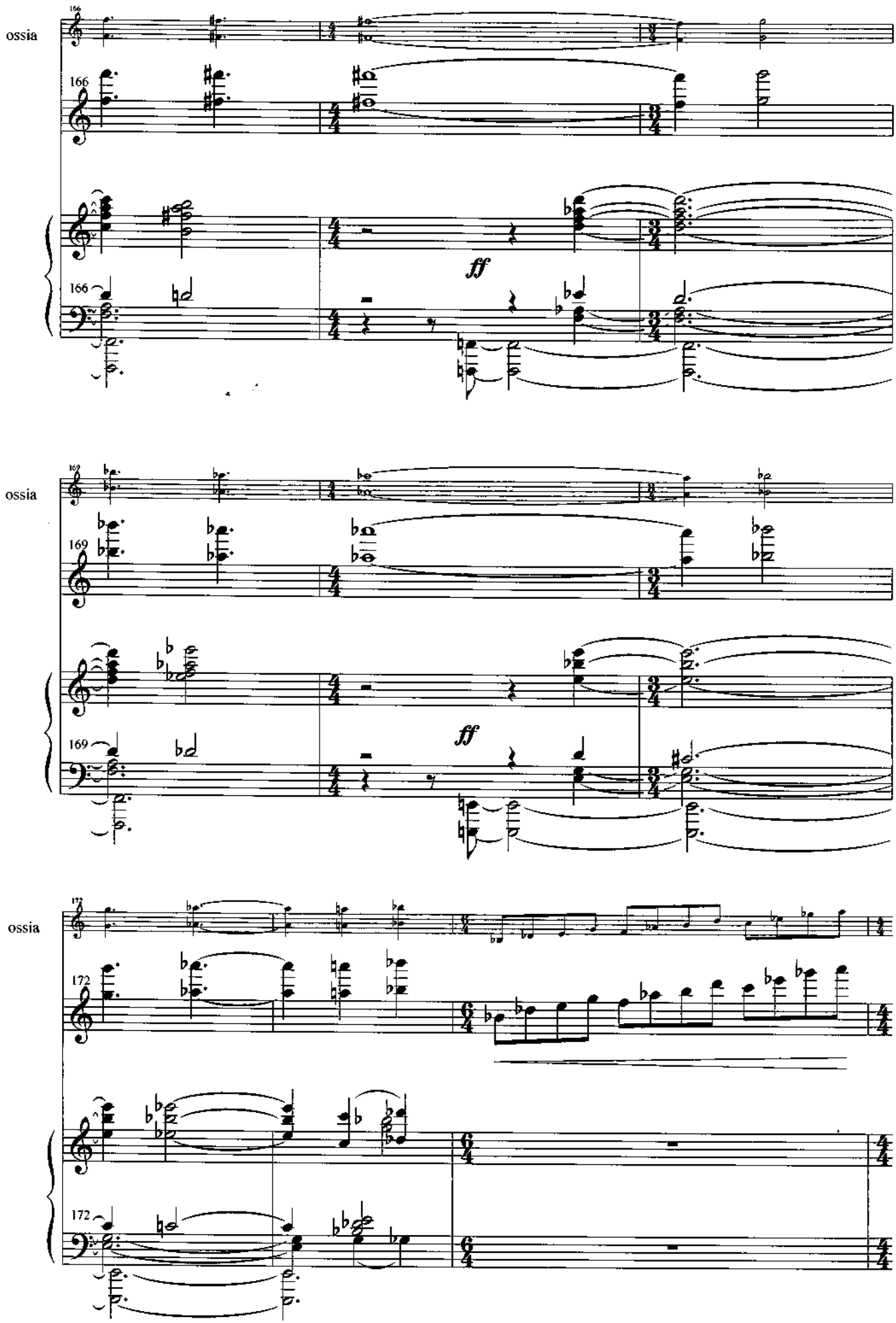

118
8
f
f
mf
118
(Bartok Pizz.)
120
f
120
124
cresc.
f
124
126
3
mf
126

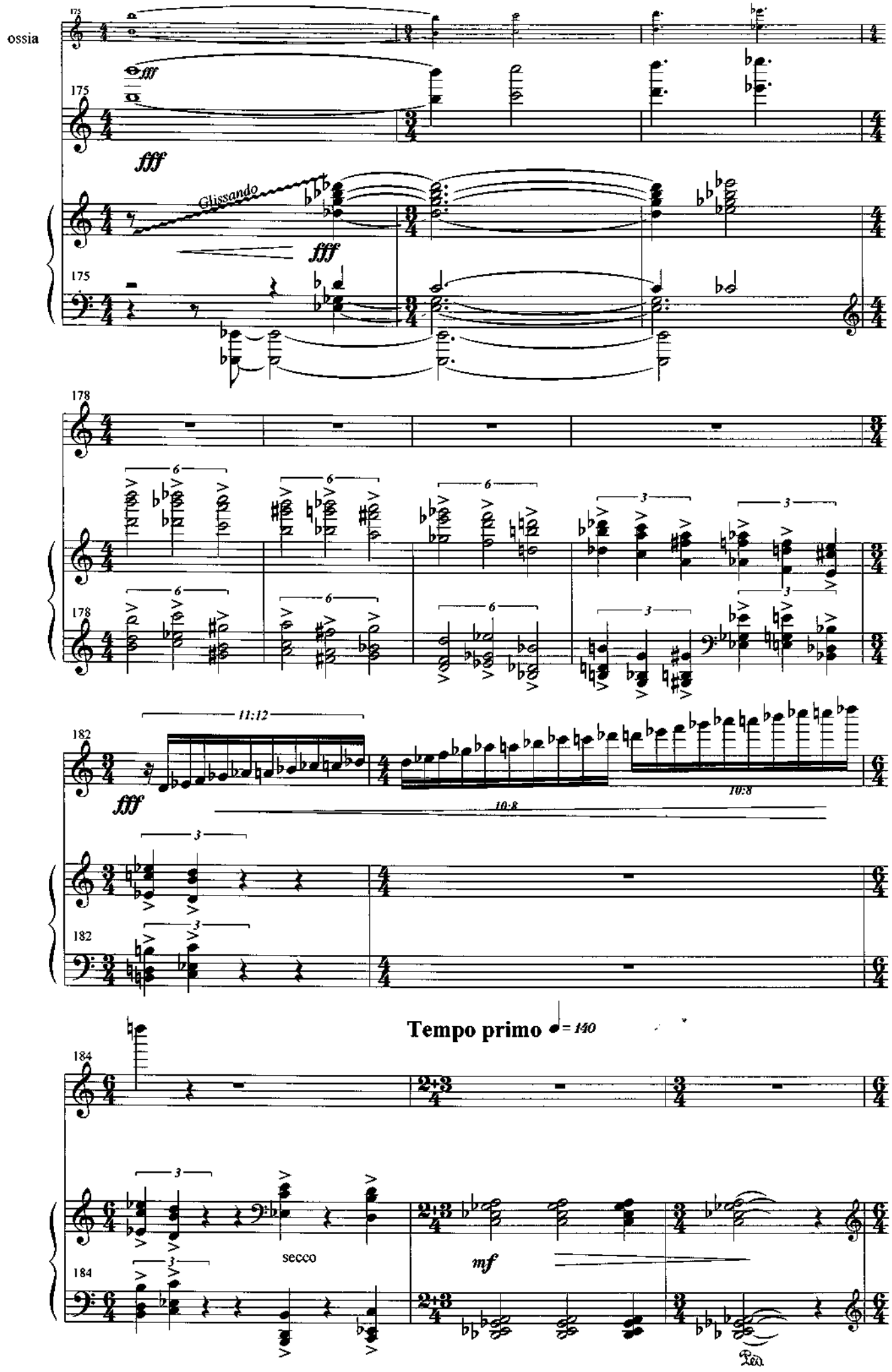

129
9
mf
p
129
mf
132
accel.
mf
132
mf
135
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
135
138
138

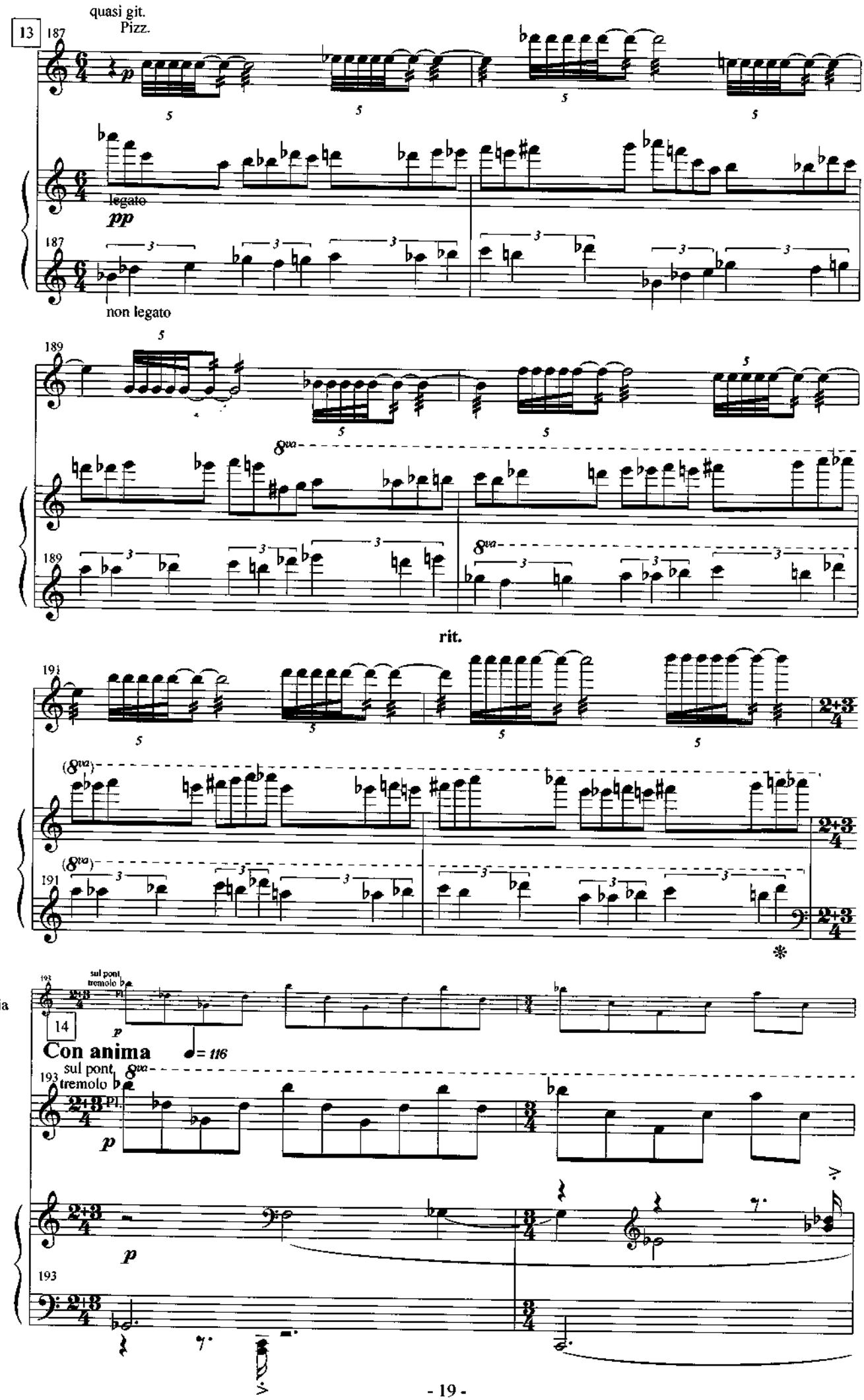

Sul.
140
140
142
tremolo
f
142
Allegro furioso
♩= 188
144
10
fff
Glissando
fff
144
147
ff
147

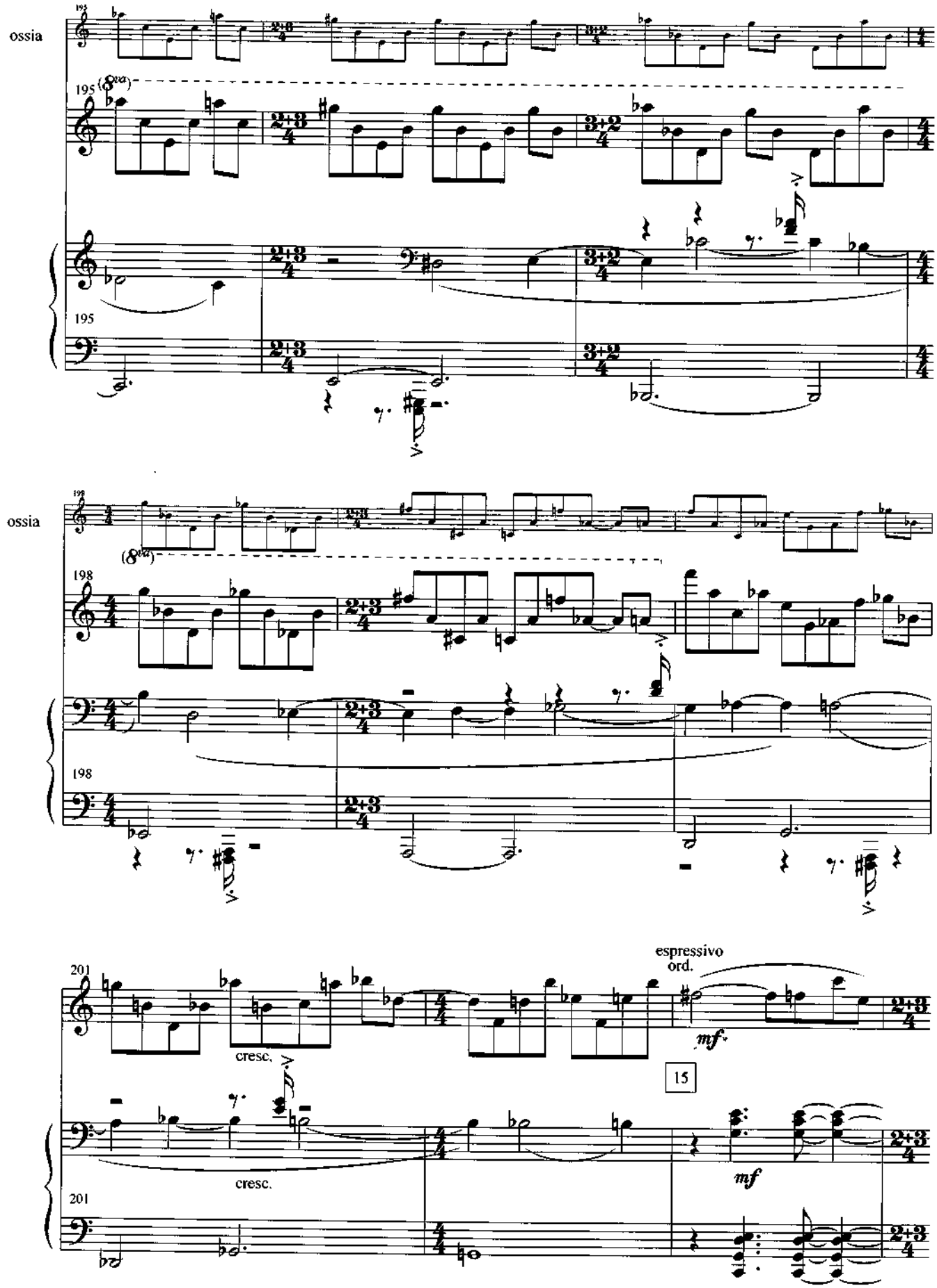

150
150
152
10:8
10:8
fff
152
Tempo primo
11
accel.
155
♩= 140
mf
155
mf
157
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
157

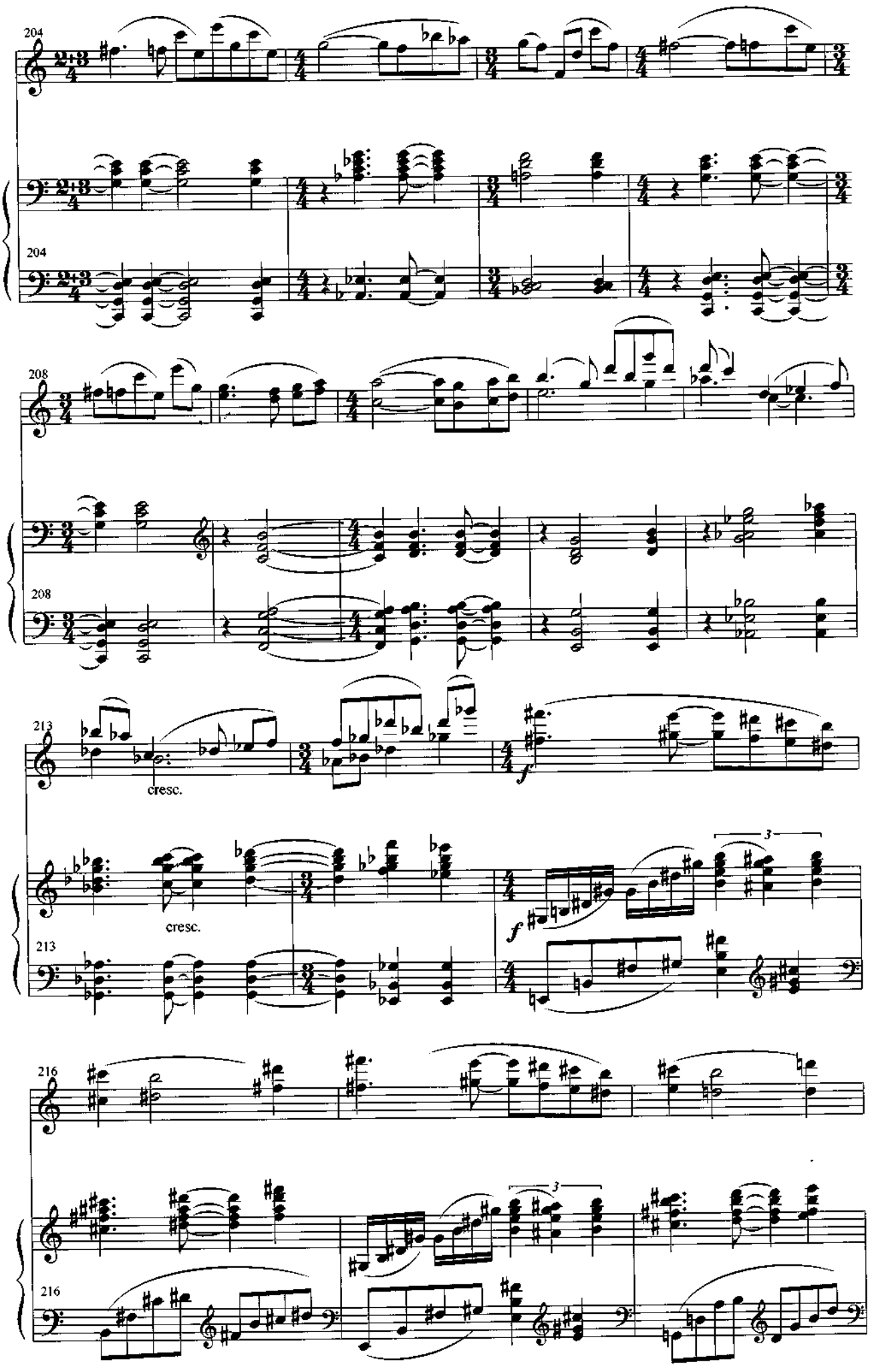

159
159
ossia
161
161
161
Allegro furioso
♩= 188
ossia
163
ff
12
163
fff
Glissando
ff
fff
163

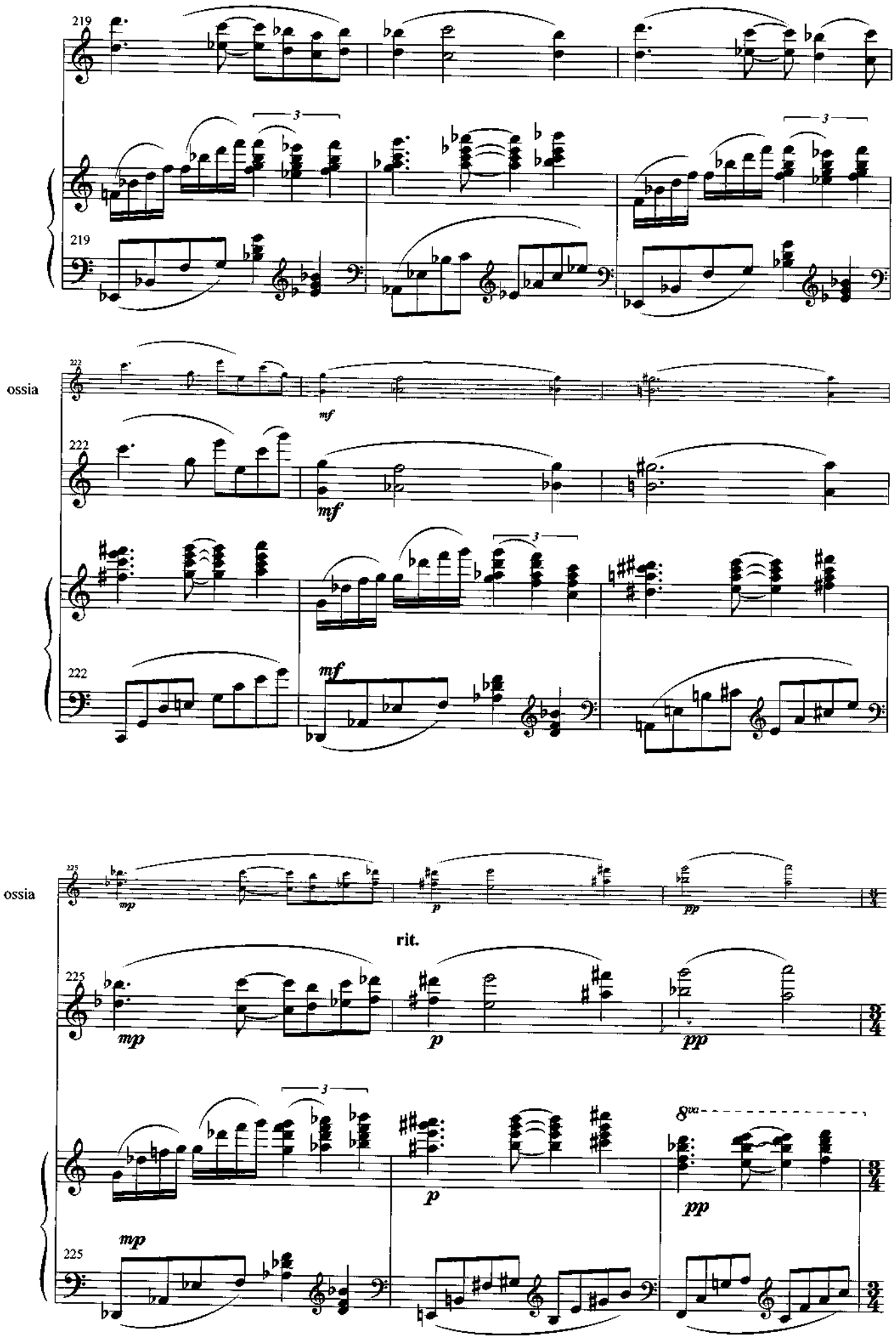

ossia
166
ff
ossia
169
ff
ossia
172

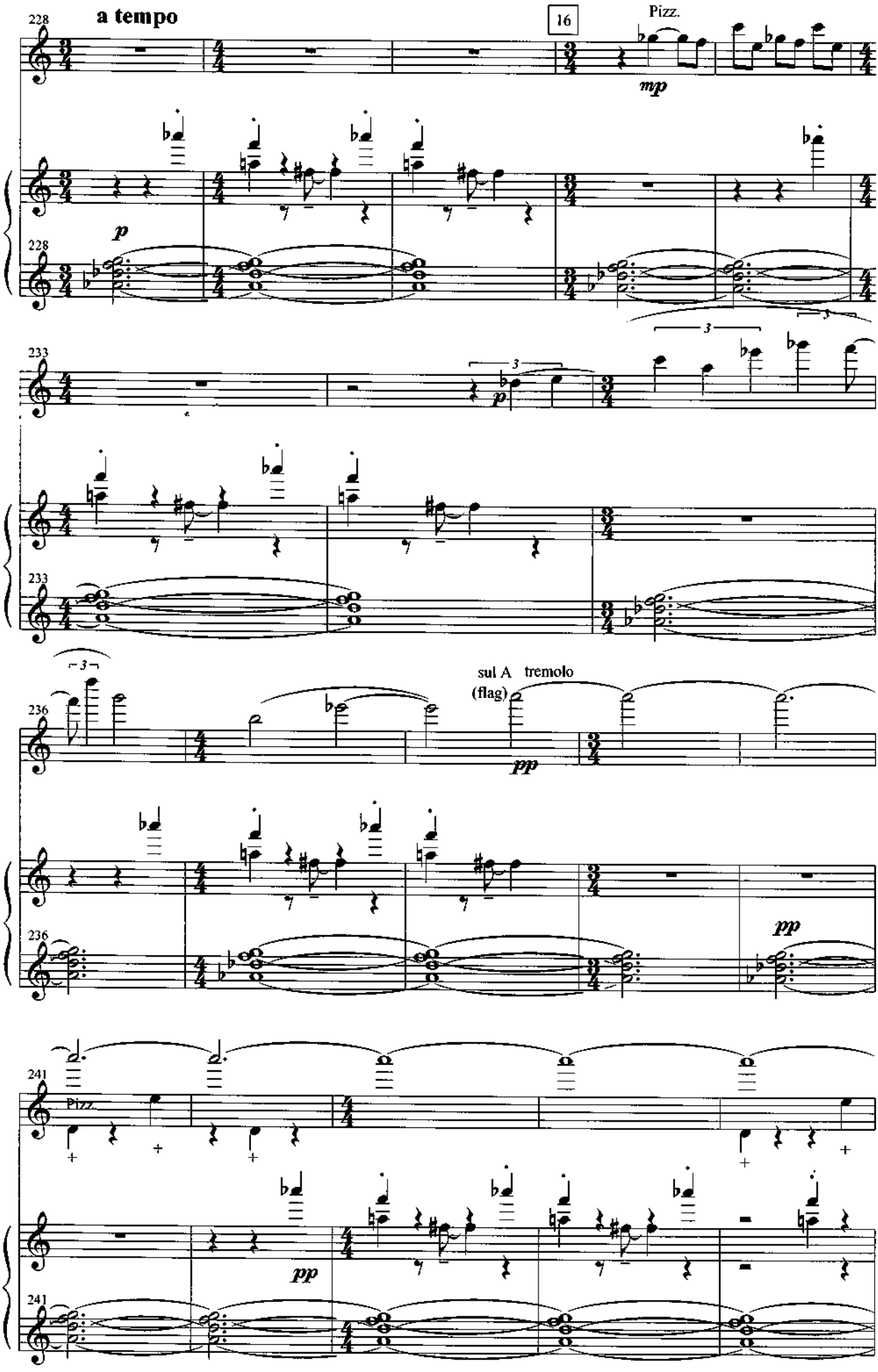

ossia
175
fff
fff
Glissando
fff
175
178
6
3
178
182
11:12
fff
10:8
10:8
3
182
Tempo primo
= 140
184
3
secco
mf
184
Ped.

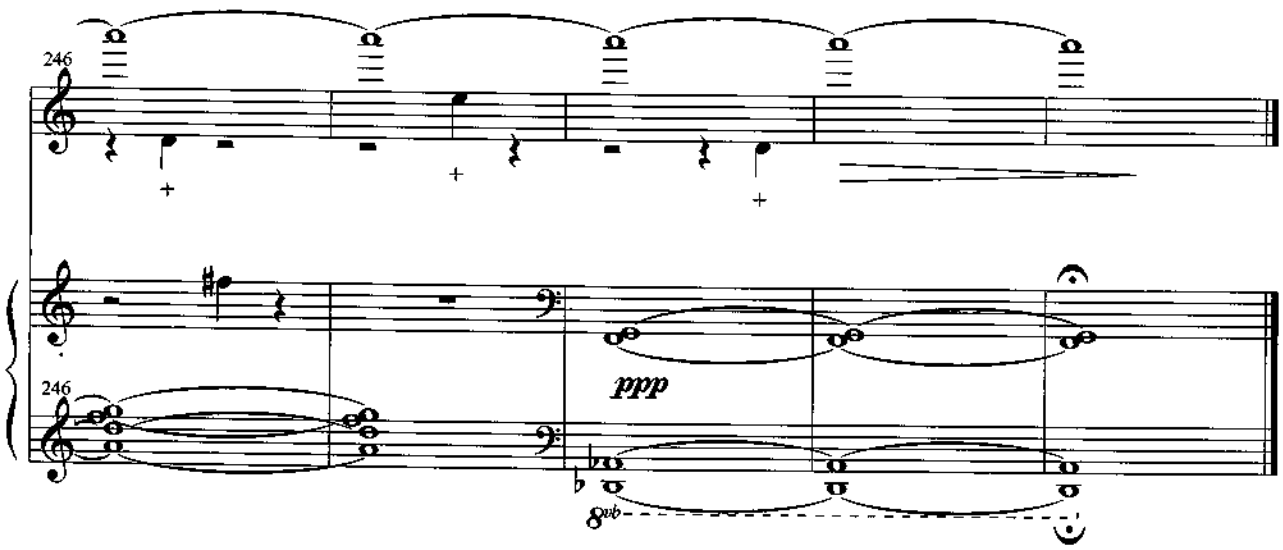

13
quasi git.
Pizz.
legato
pp
non legato
rit.
ossia
sul pont
tremolo
Pl.
14
Con anima
= 116


ossia
195
(8va)
195
ossia
198
(8va)
198
198
201
espressivo
ord.
mf
cresc.
15
cresc.
mf
201


204
204
208
208
213
cresc.
cresc.
213
f
f
3
3
216
216

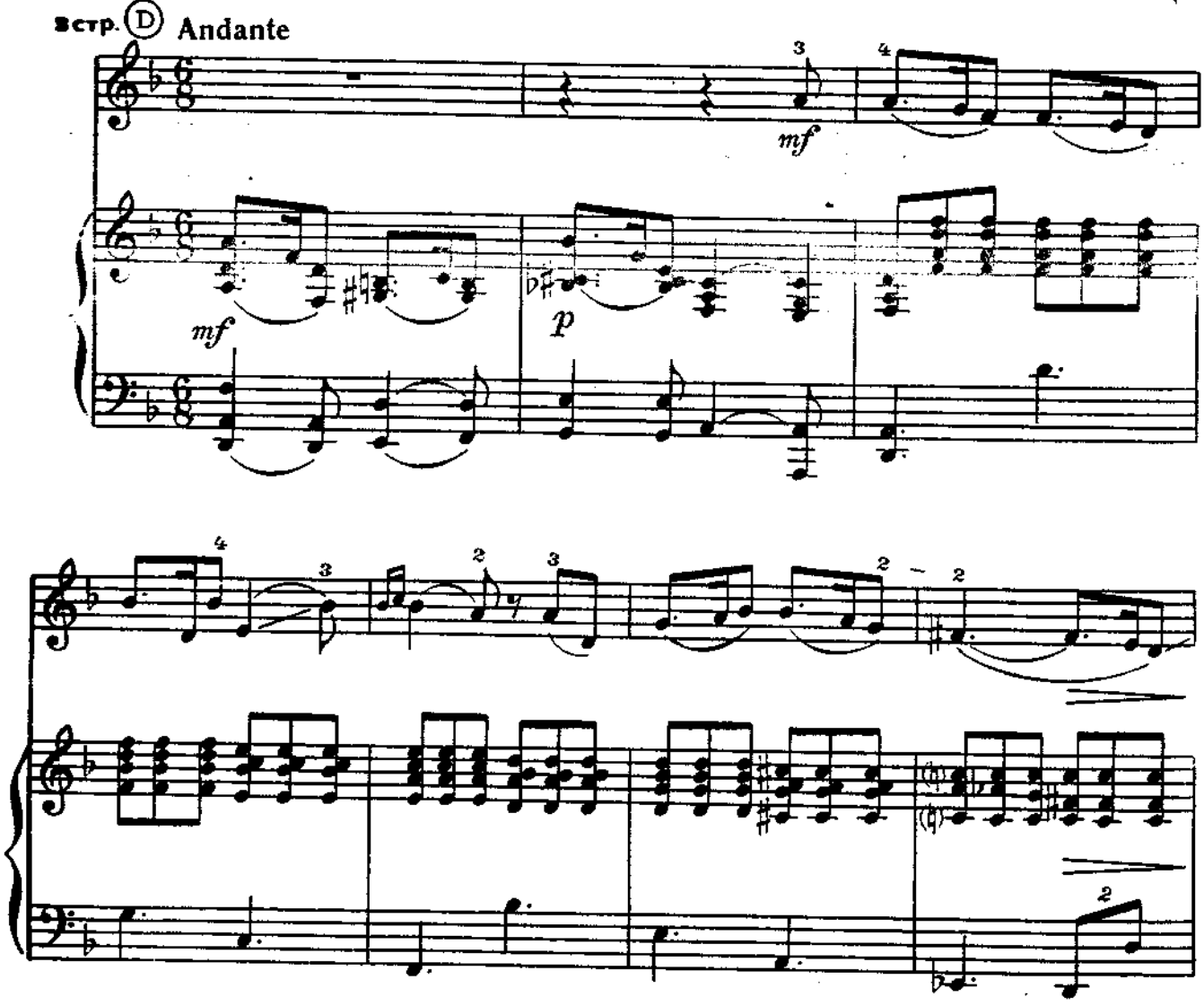

219
219
ossia
222
mf
222
mf
222
mf
ossia
225
mp
p
pp
rit.
225
mp
p
pp
8va
mp
225


228
a tempo
16
Pizz.
mp
p
228
233
3
p
233
236
sul A tremolo
(flag)
pp
236
pp
241
Pizz.
pp
241

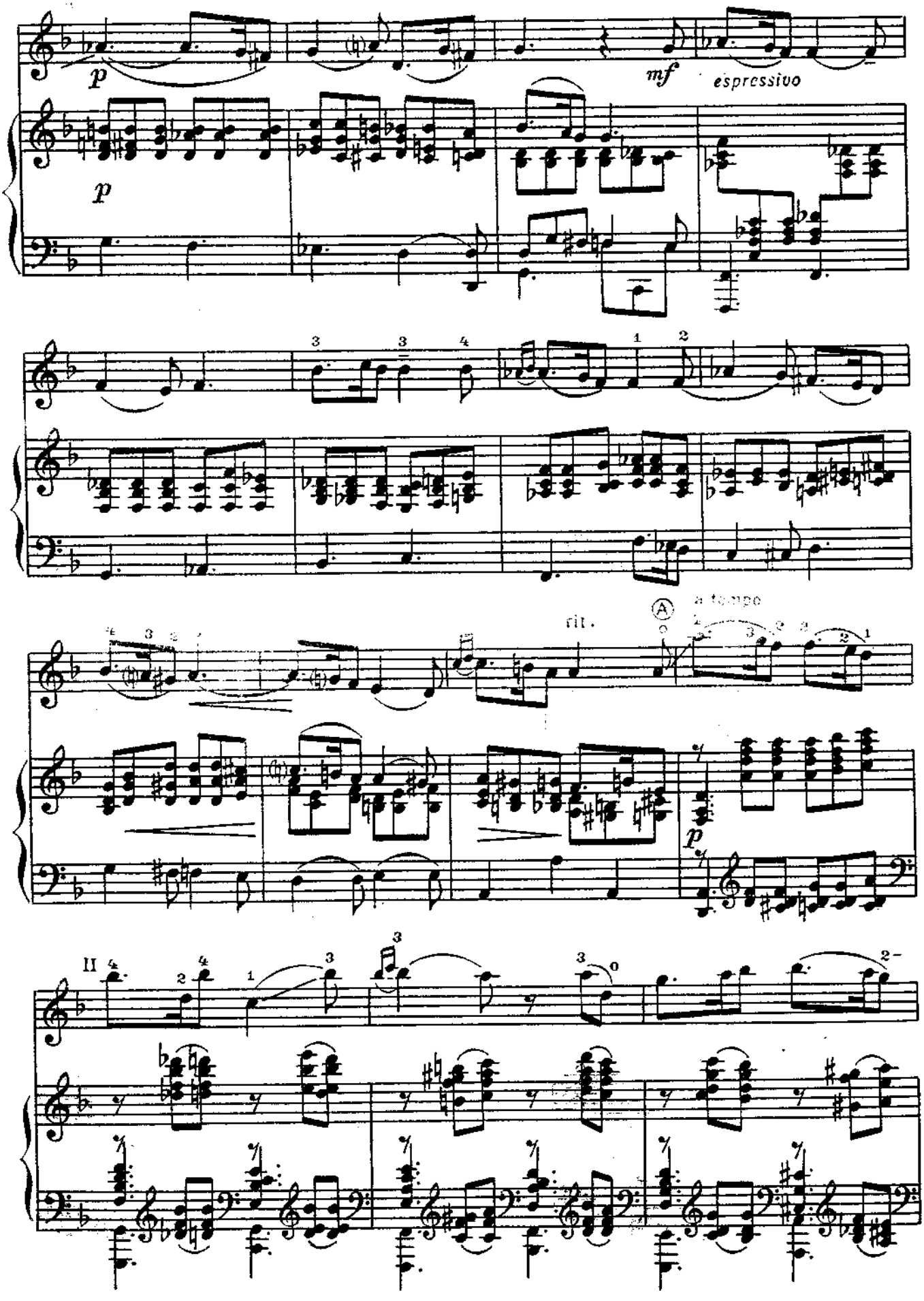

246
246
ppp
8vb

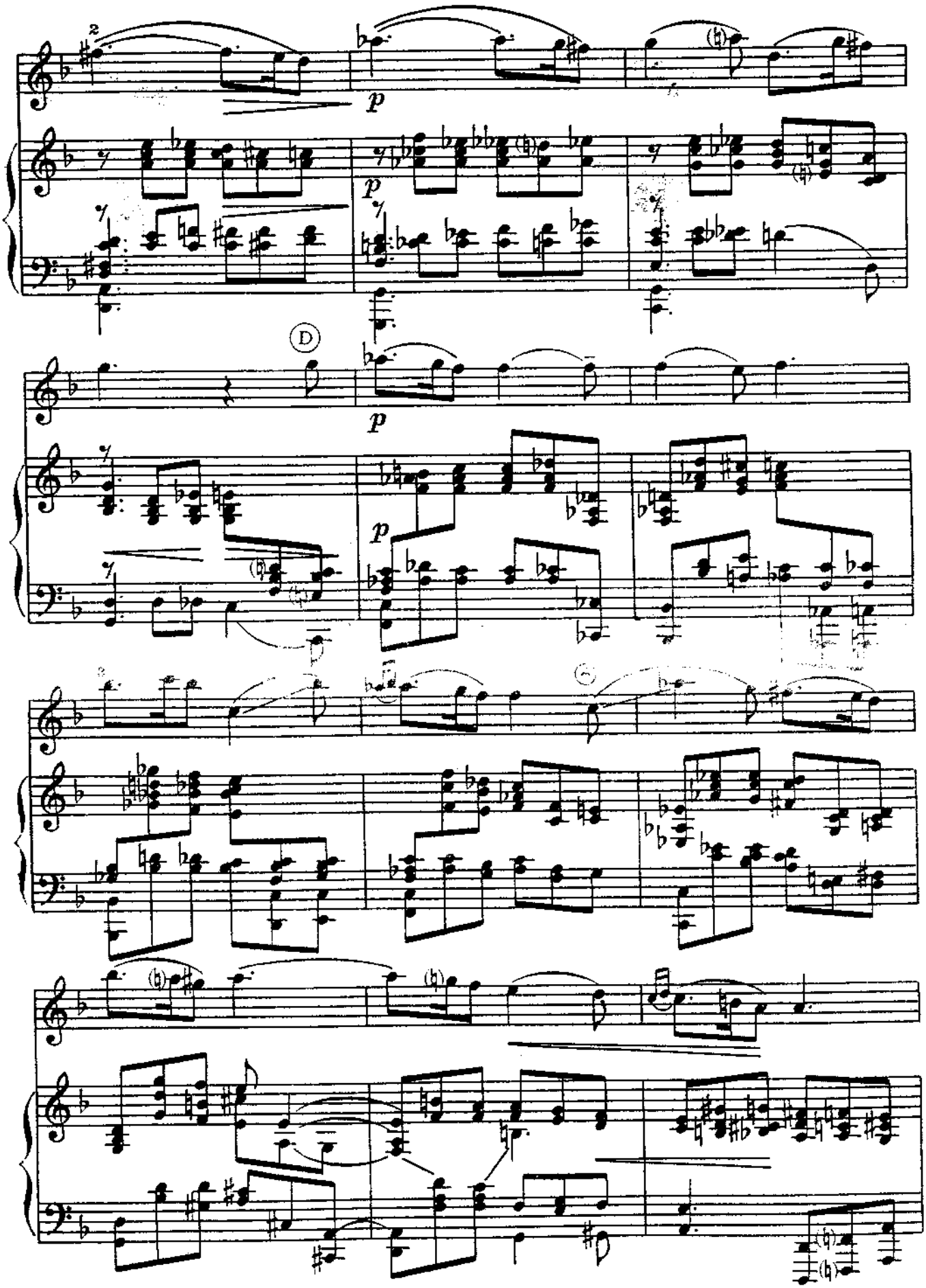
ЛАРГЕТТО

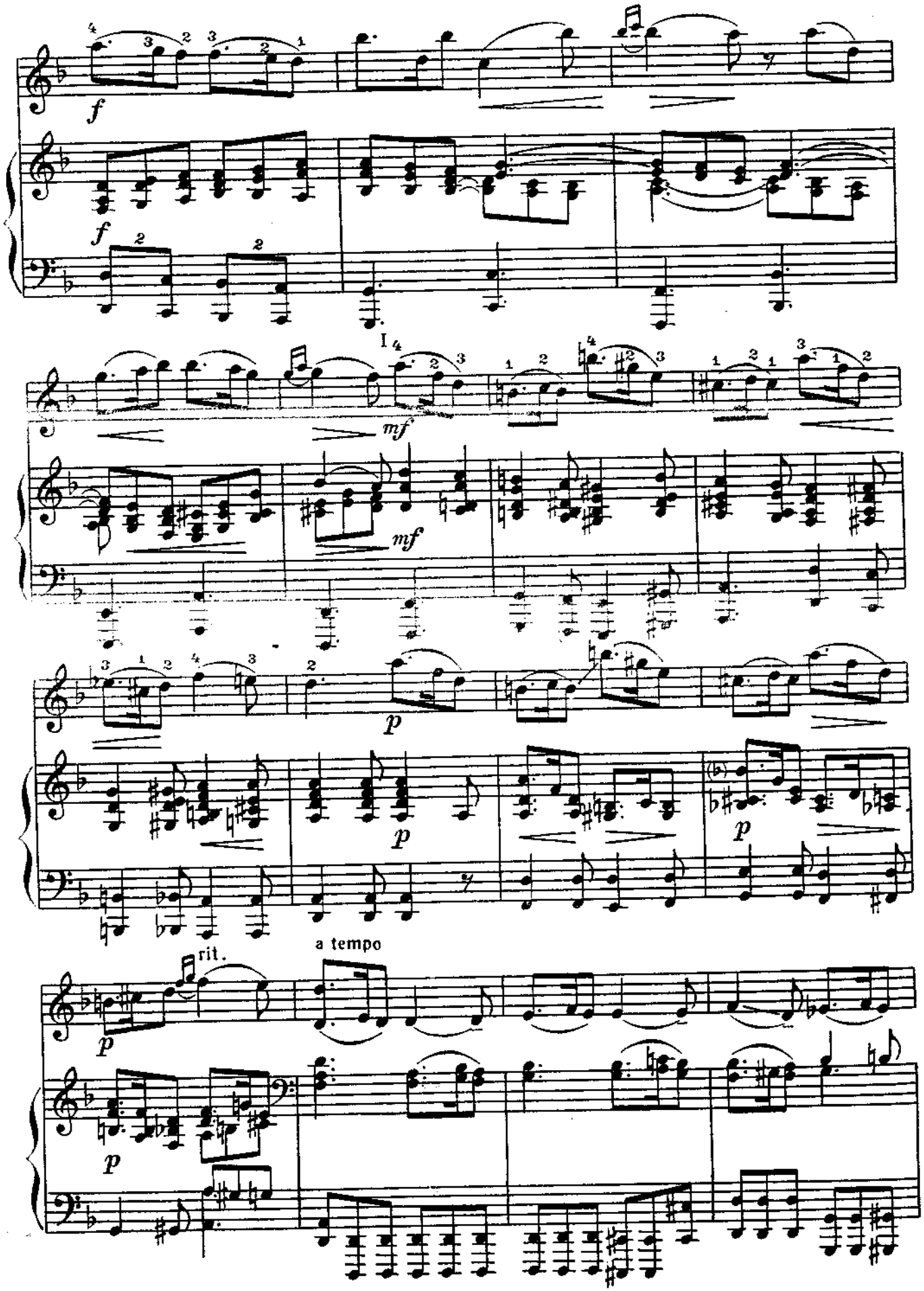
А. ВИВАЛЬДИ
Переложение Я. ХЕЙФИЦА

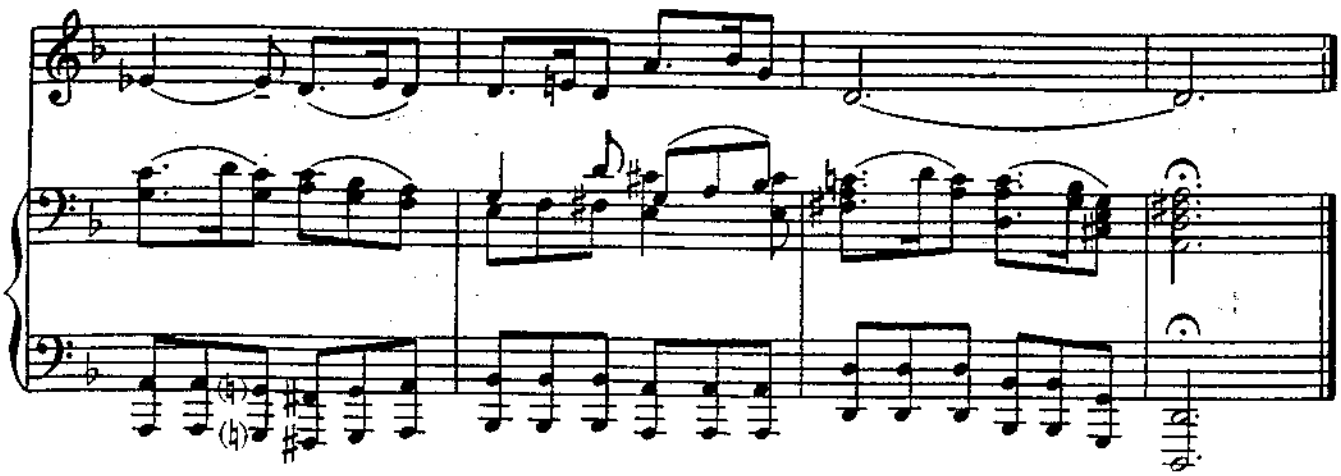


*Ритмическую фигуру исполнять несколько раз за подставкой по струнам, а затем по панцирю до полного затухания.


p
mf
espressivo
p
rit.
A
a tempo
p
II

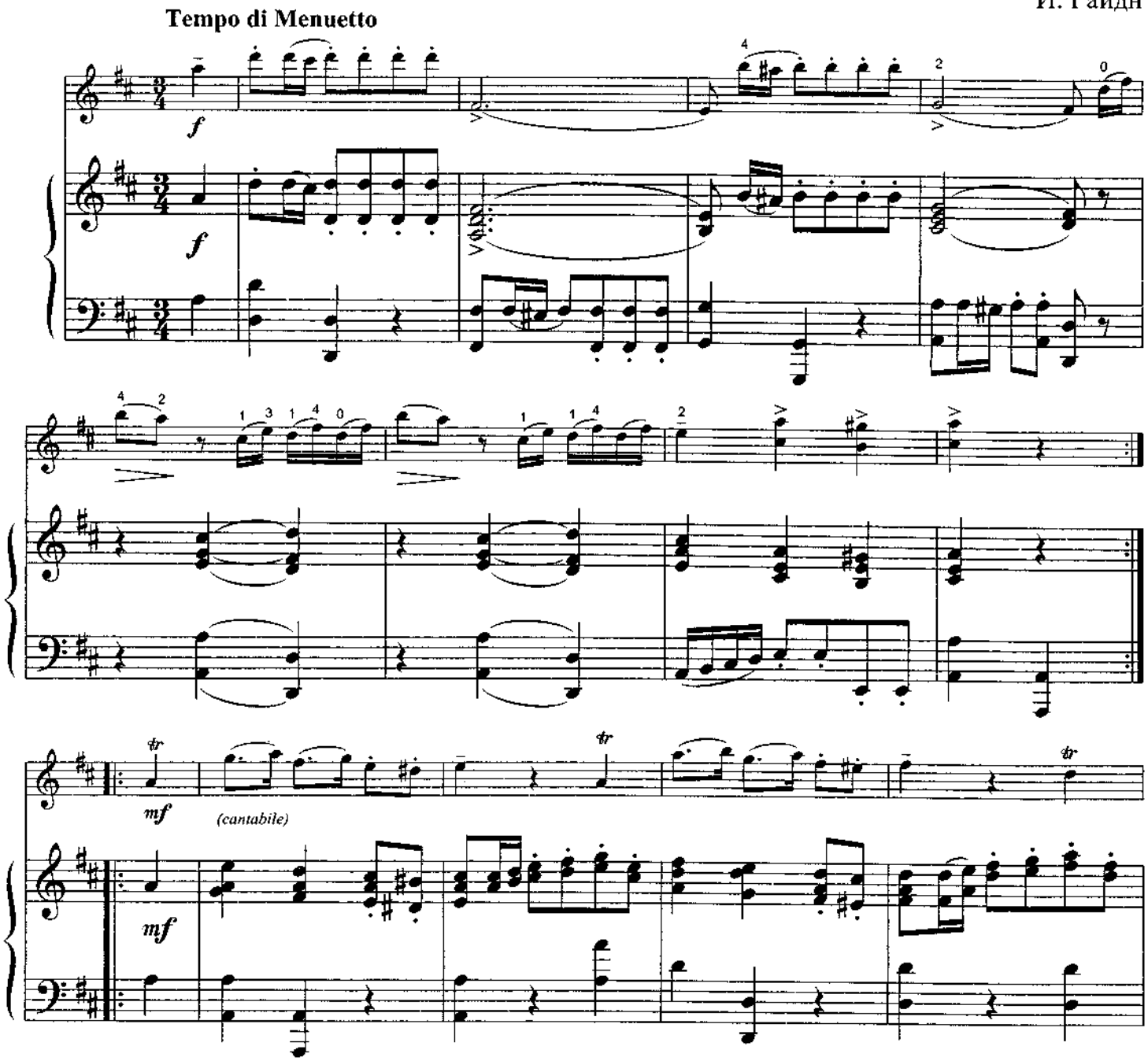

p
p
D
p
p

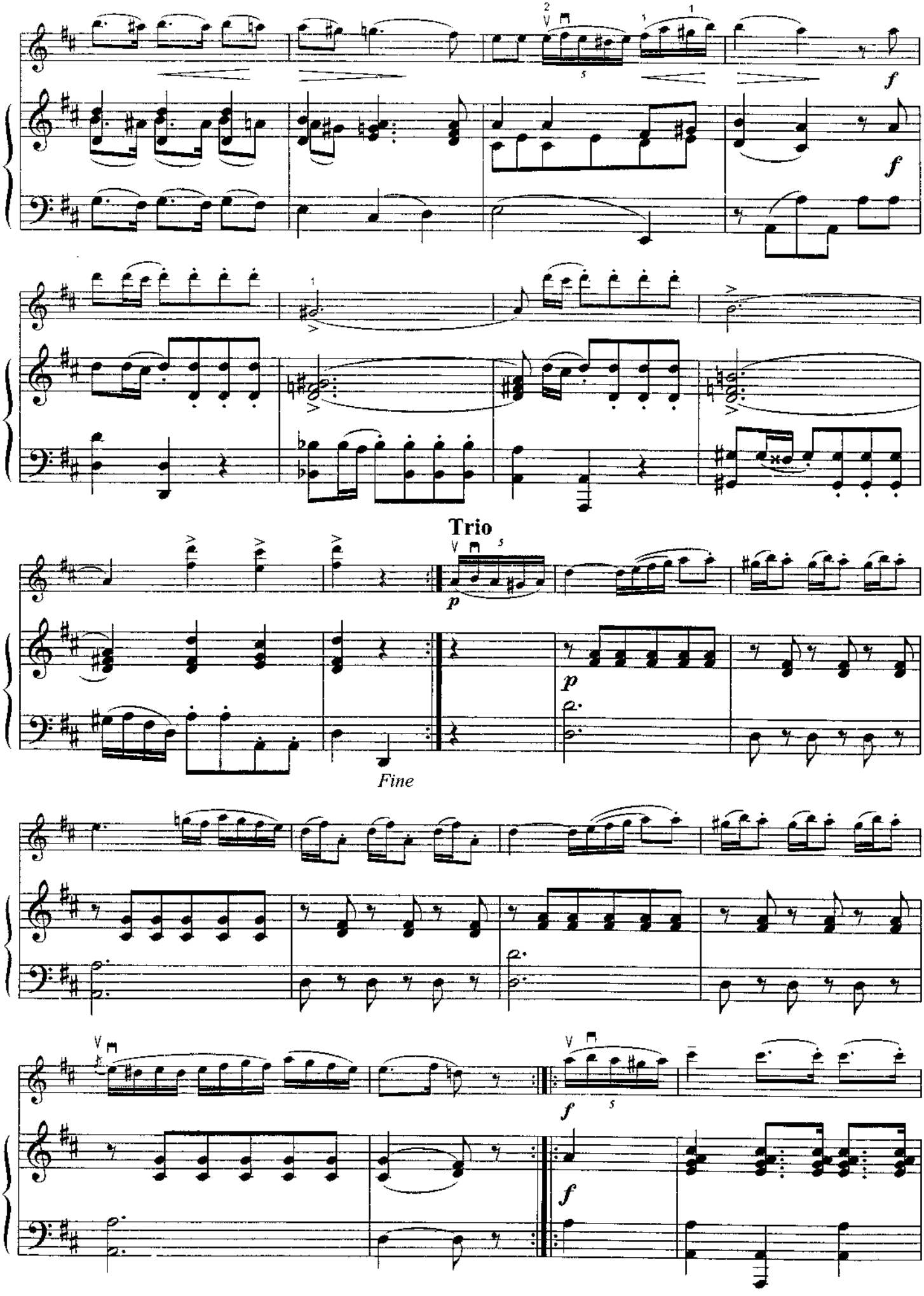

f
f
I
mf
mf
p
p
p
a tempo
rit.
p
p

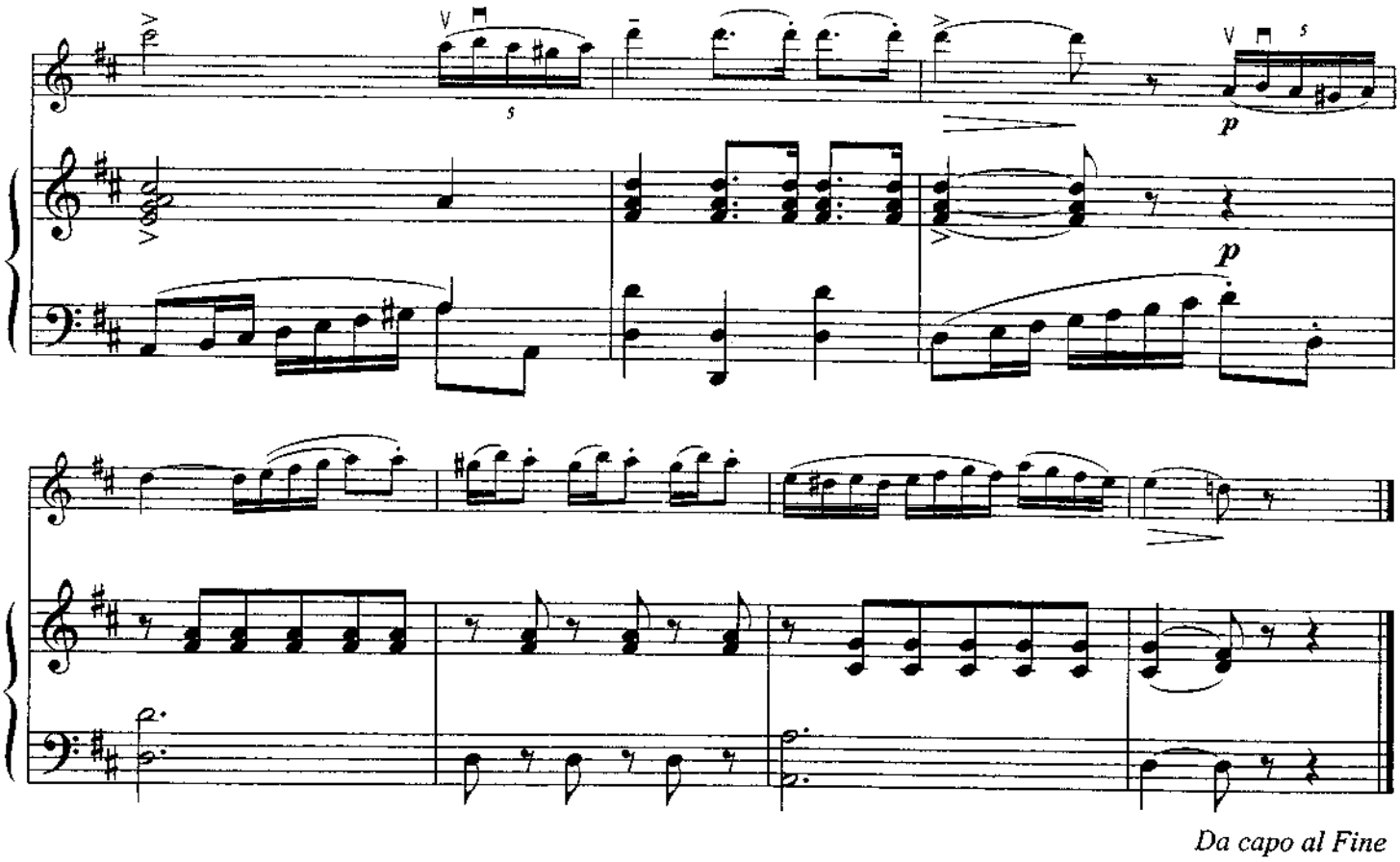


МЕНУЭТ БЫКА

Й. Гайдн



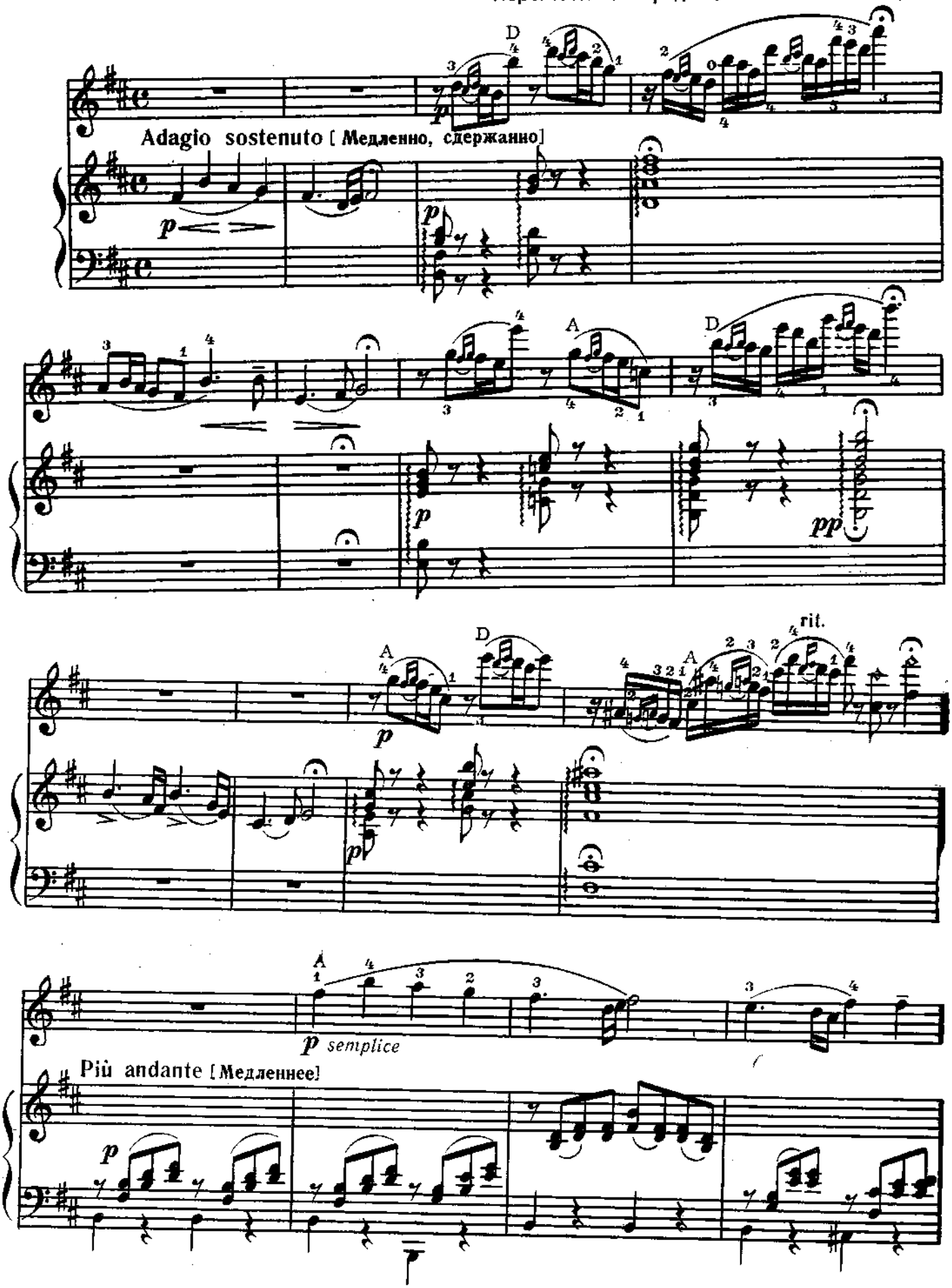

Trio
Fine

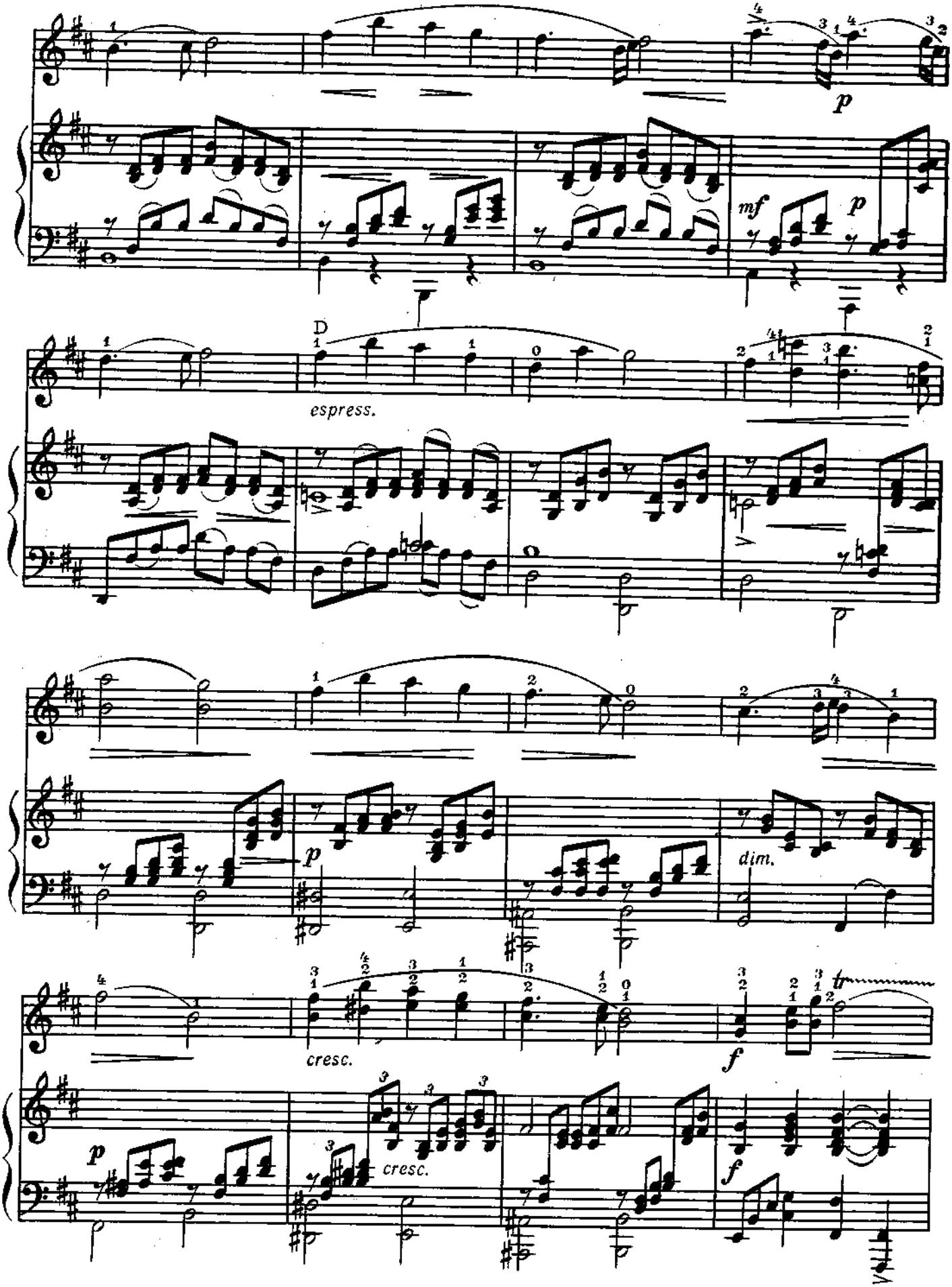


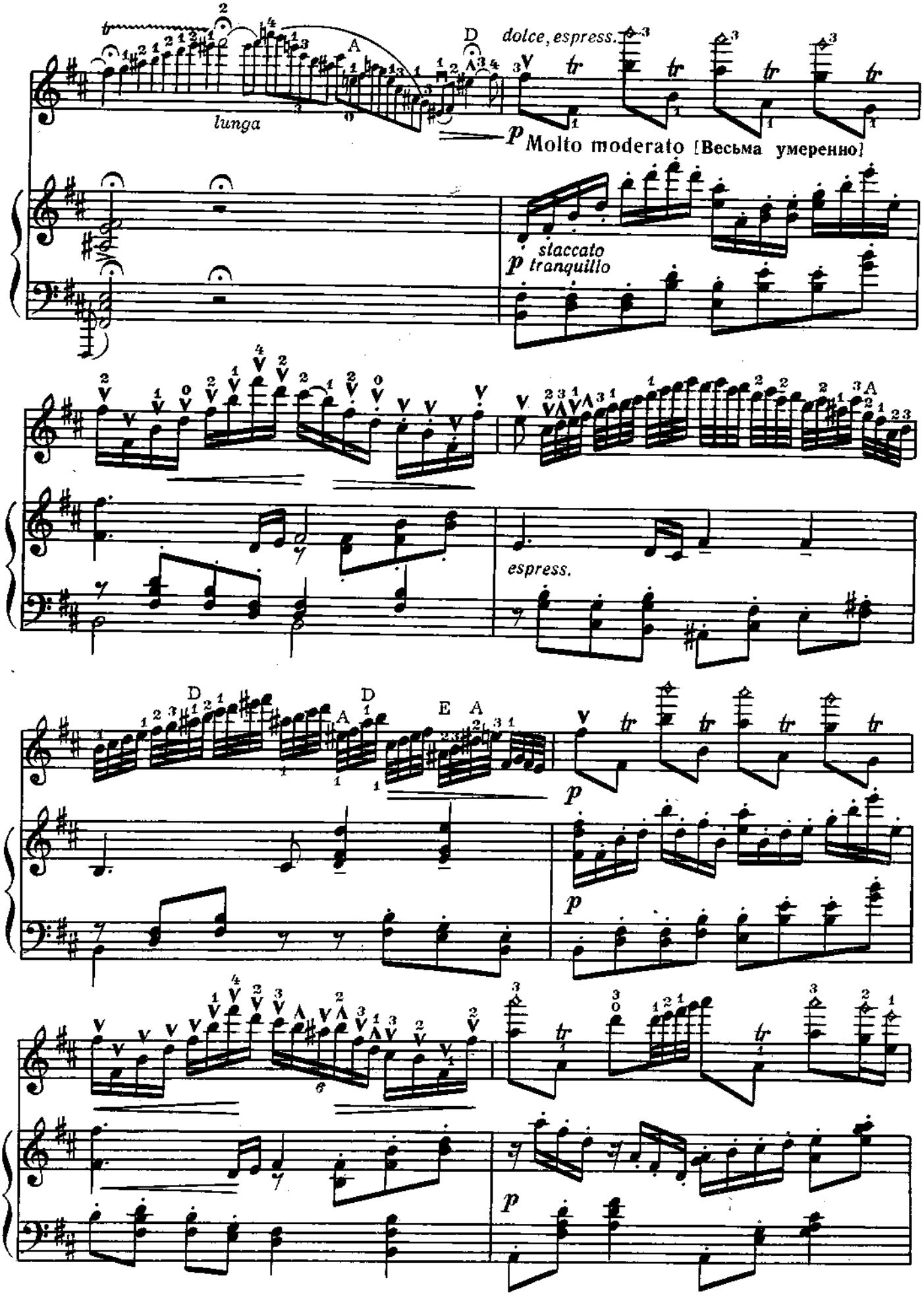
Da capo al Fine

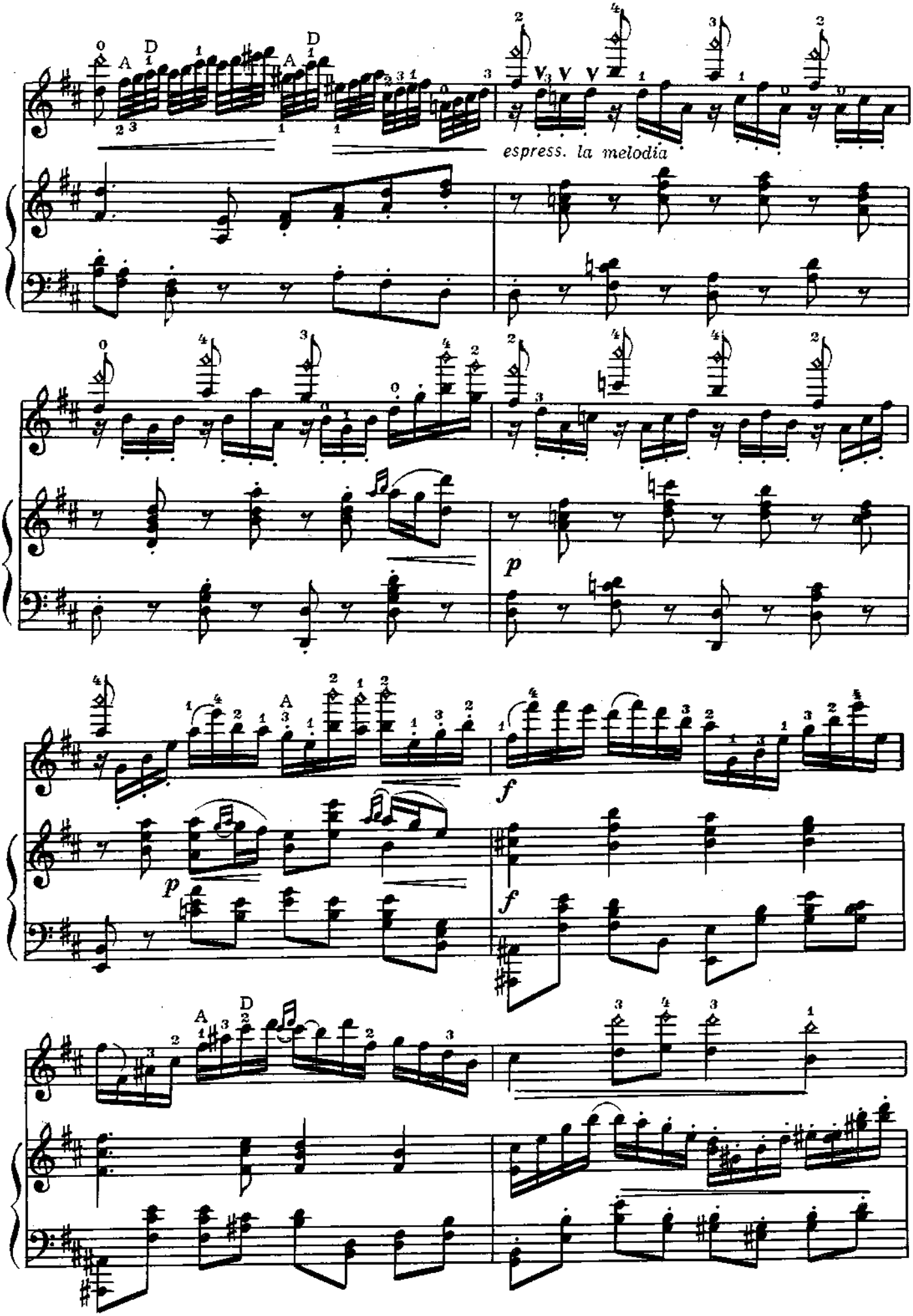
ЖАВОРОНОК

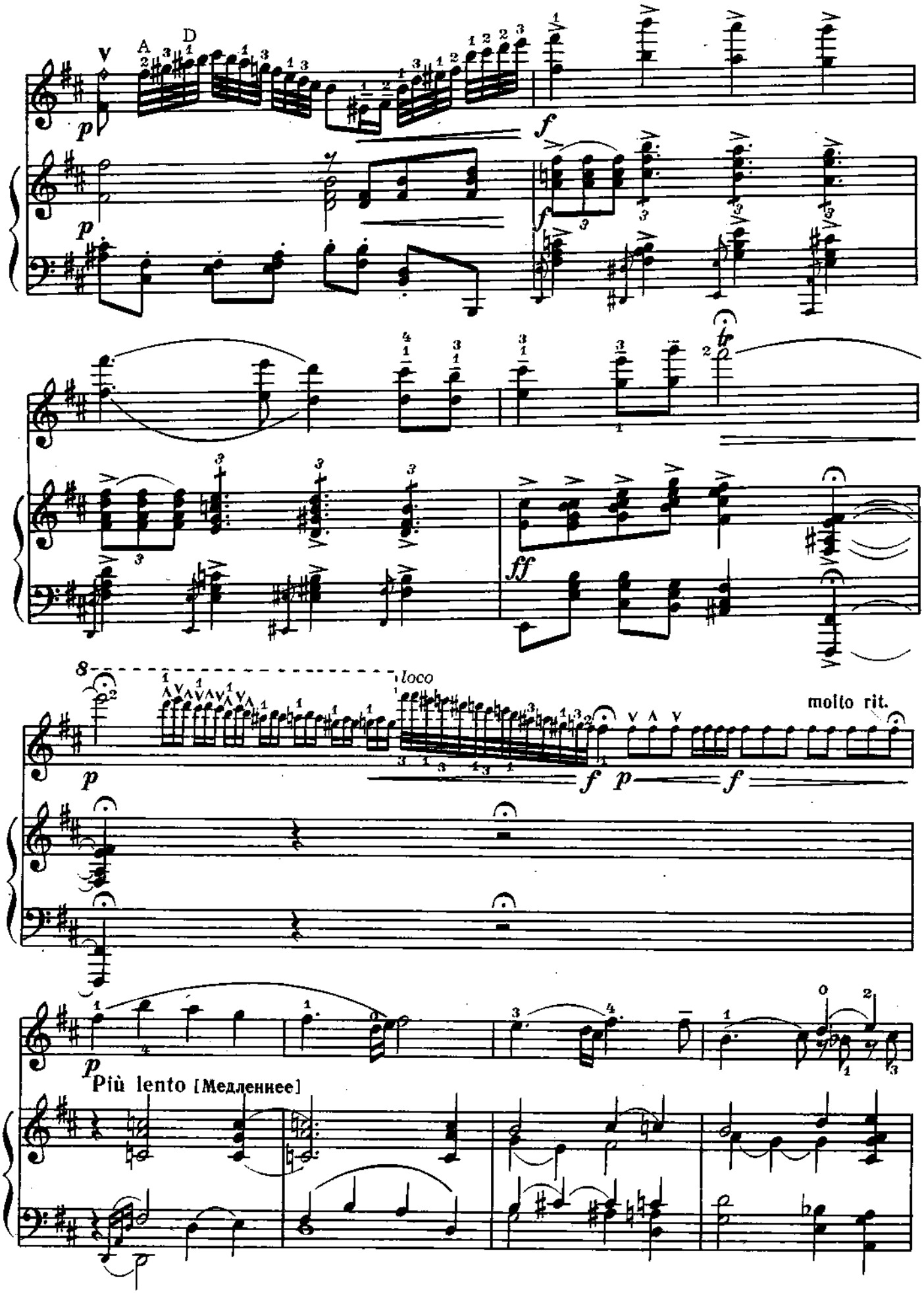
М. ГЛИНКА
Транскрипция М. БАЛАКИРЕВА
Переложение и редакция А. Александрова

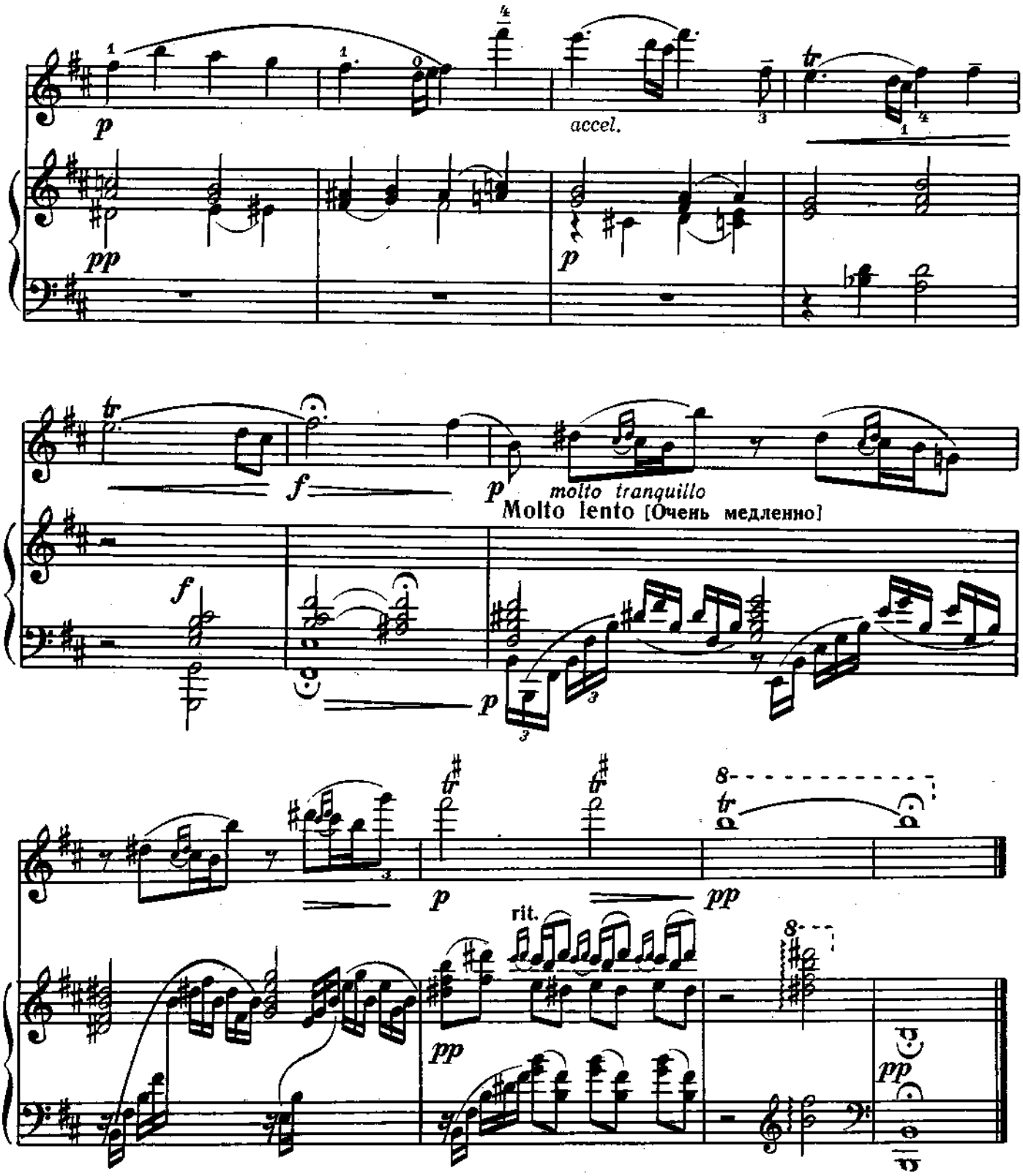



p
mf
p
D
espress.
p
dim.
cresc.
f
tr
p
cresc.
f


lunga
D
dolce, espress.
p Molto moderato [Весьма умеренно]
staccato
p tranquillo
espress.
p
p
p


espress. la melodia
p
p
f
f


A
D
p
f
ff
loco
molto rit.
Più lento [Медленнее]

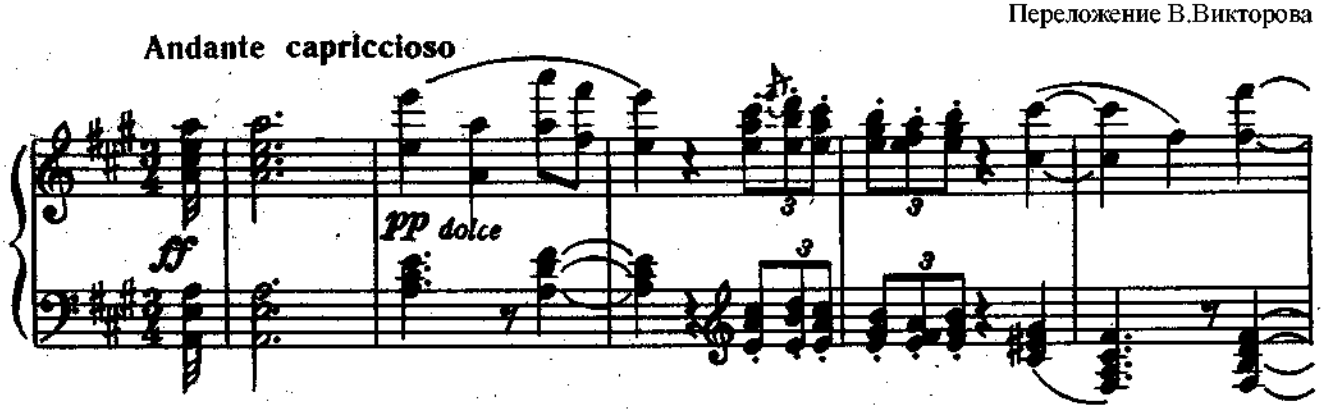

p
accel.
pp
p
f
p
molto tranquillo
Molto lento [Очень медленно]
f
p
p
pp
rit.
pp
pp

КАВАТИНА ЛЮДМИЛЫ

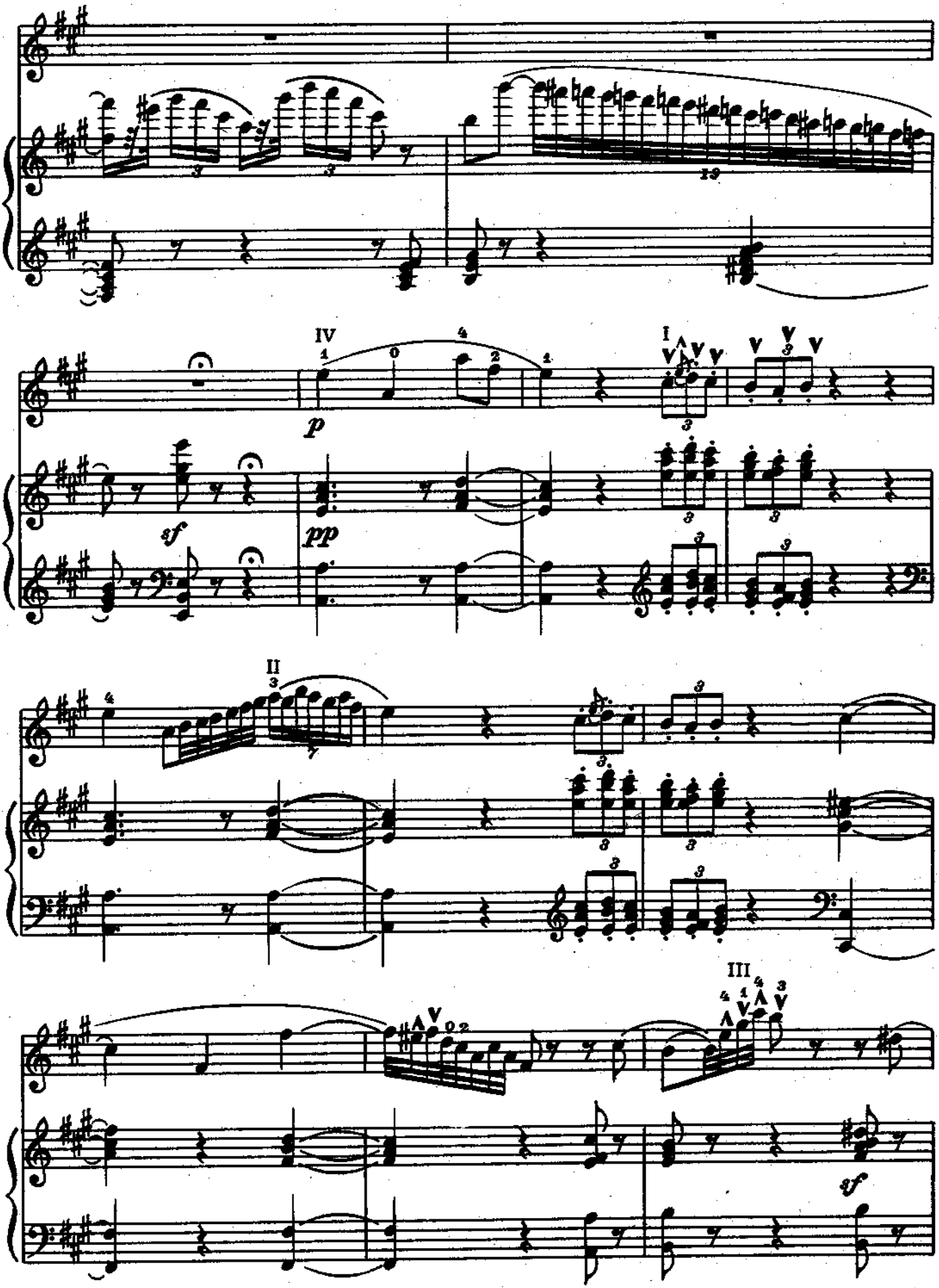
из оперы „Руслан и Людмила“

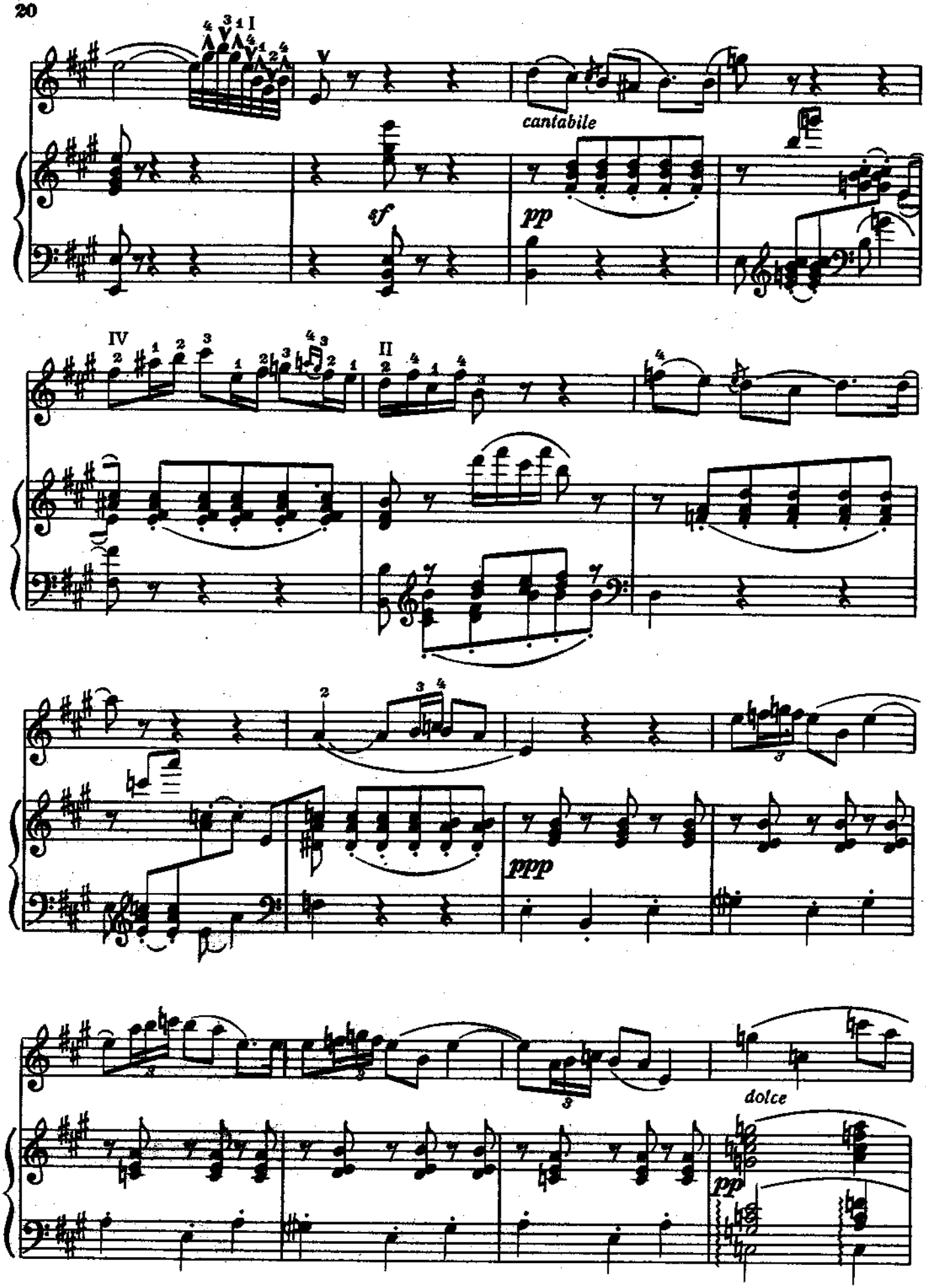
М. ГЛИНКА

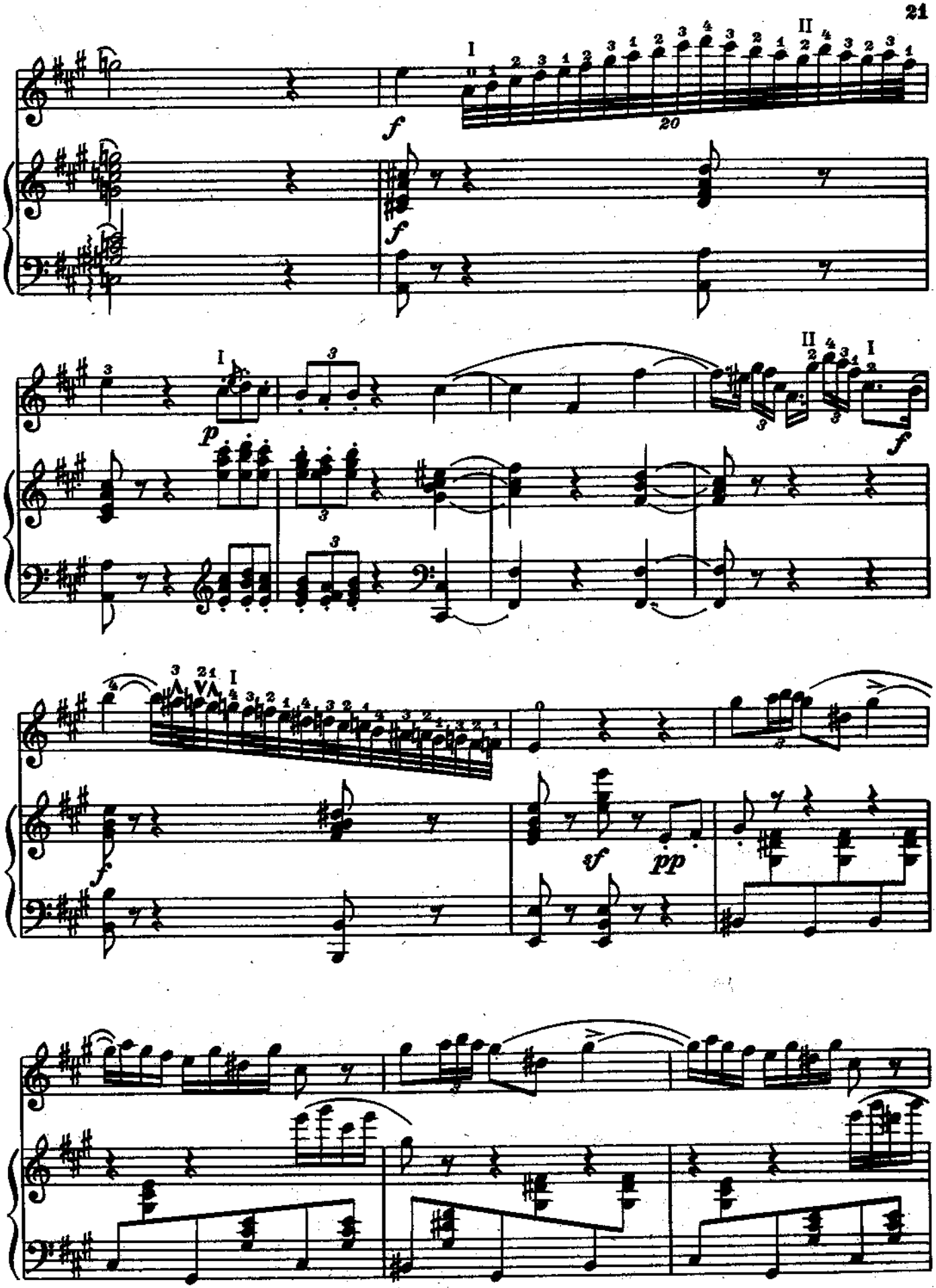
Переложение В.Викторова

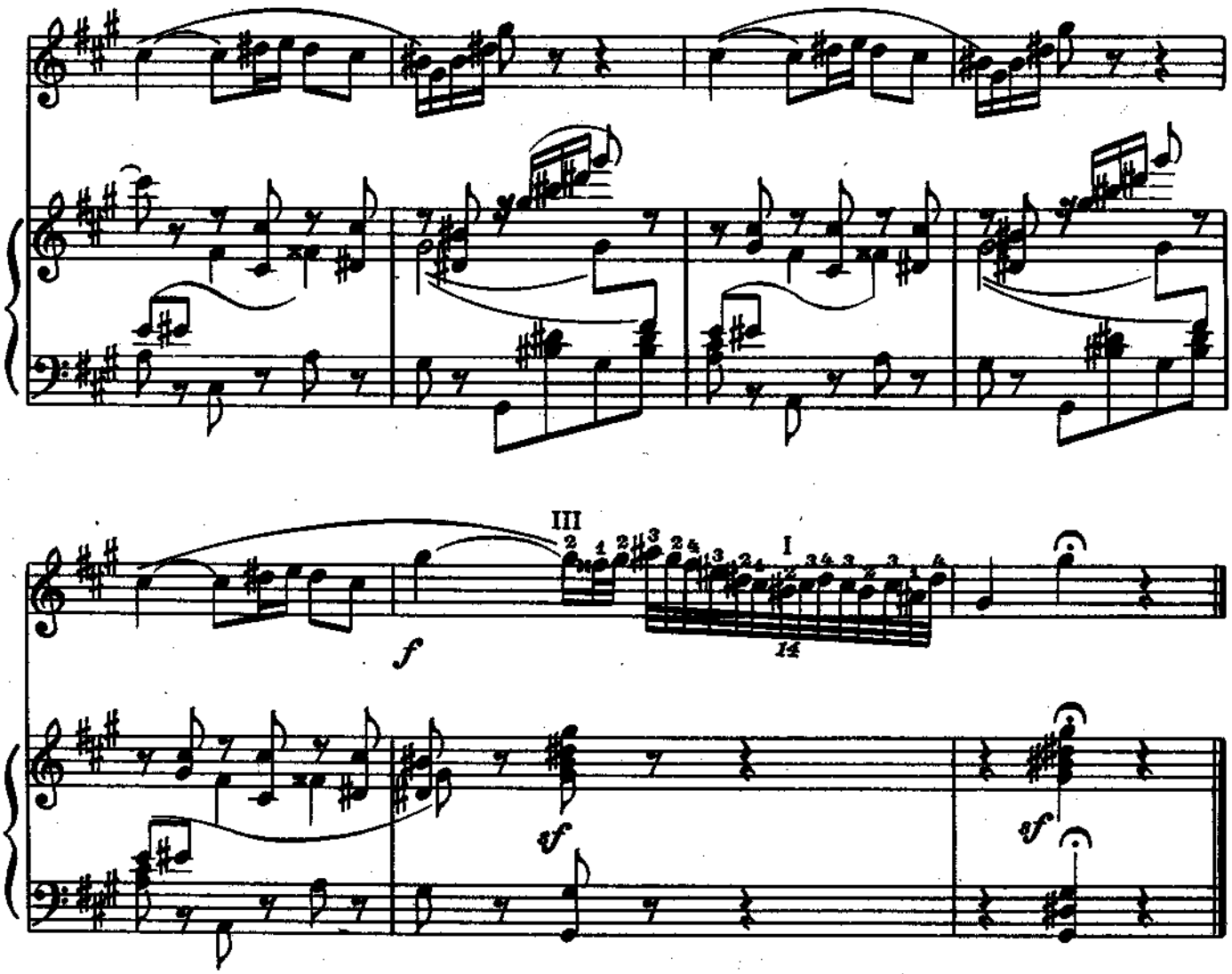


с 3362 к


IV
I
p
sf
pp
II
III
sf


cantabile
sf
pp
ppp
dolce
pp

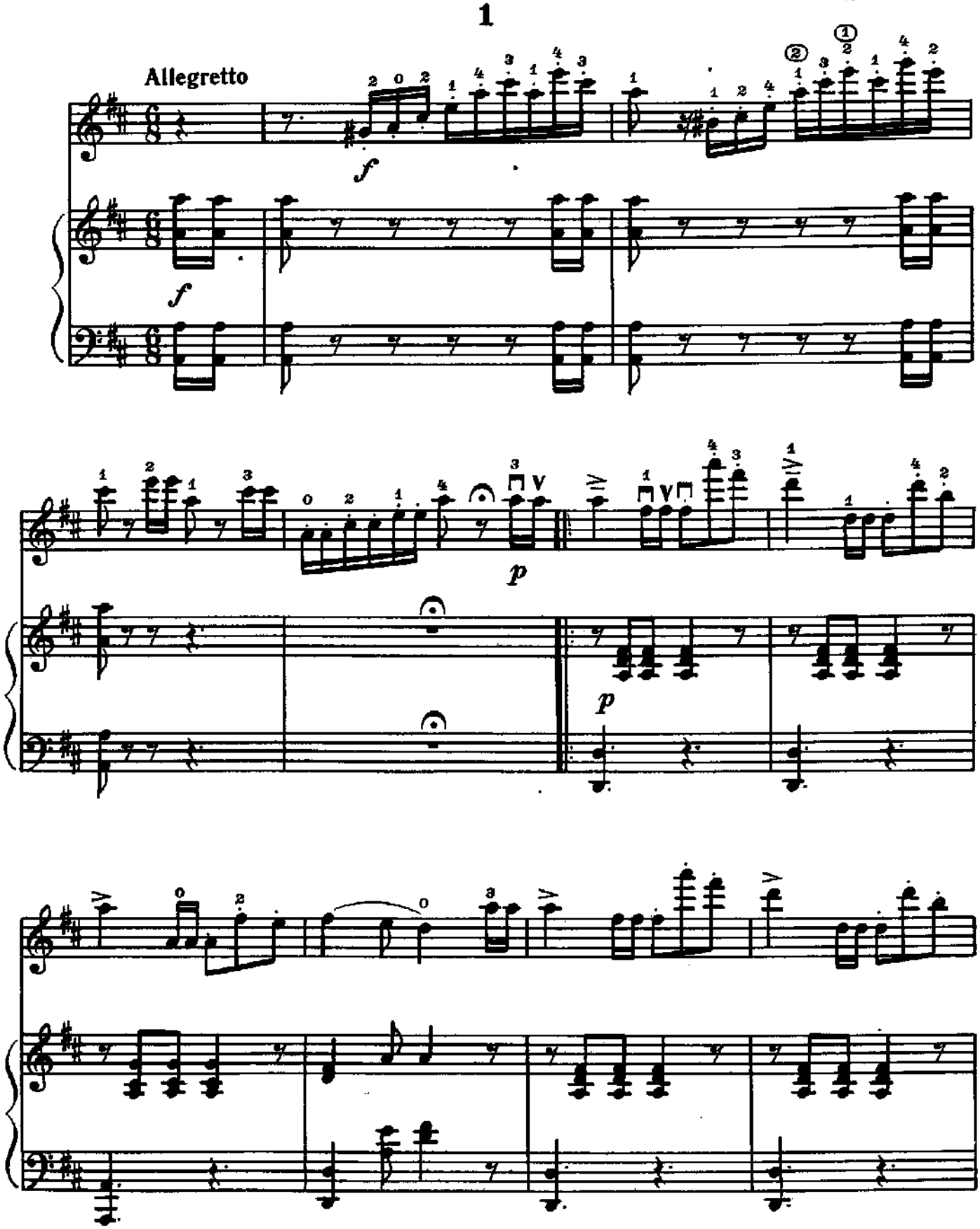

I
II
f
20
p
8va
sf
pp

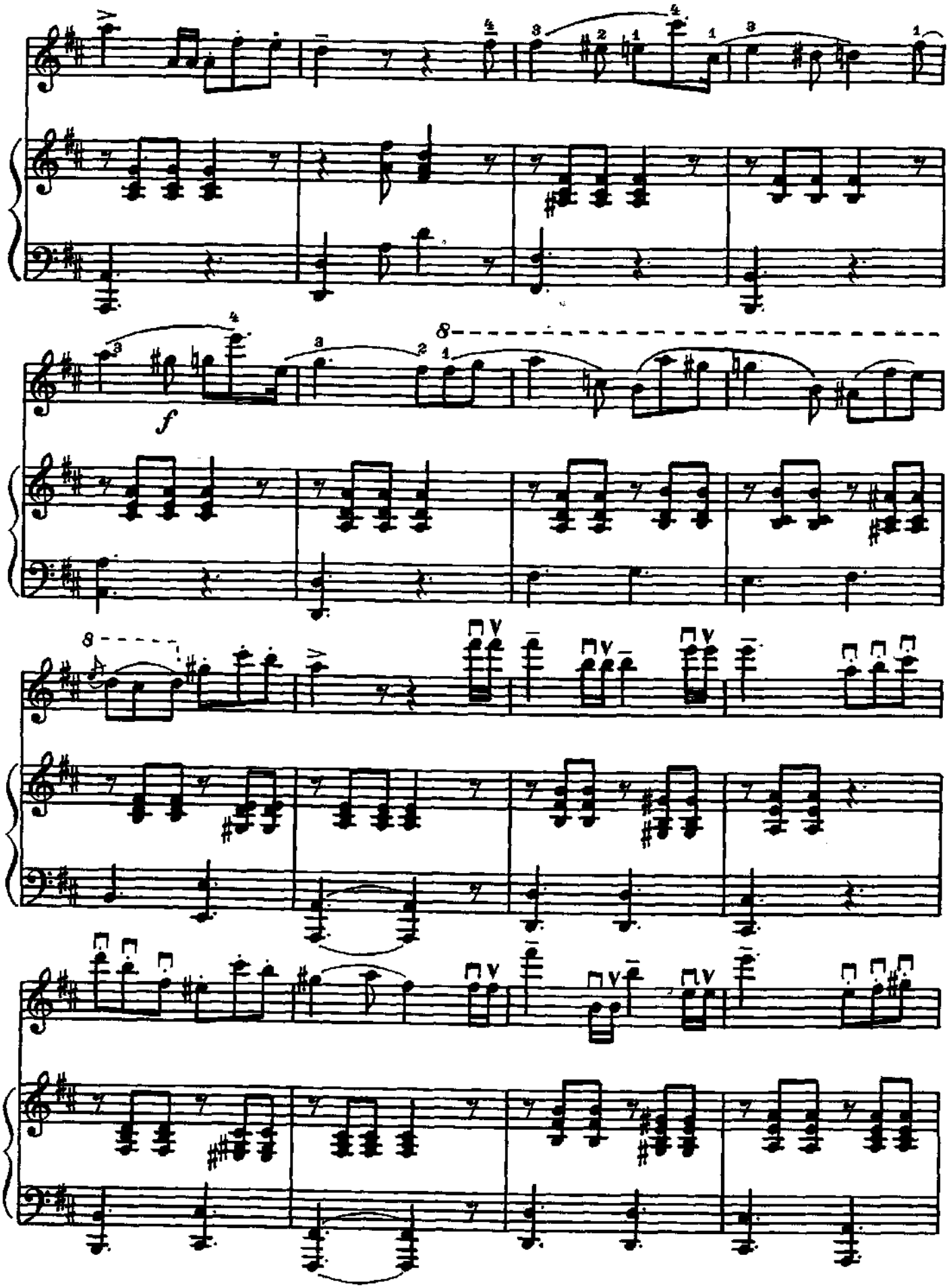

III
I
f
sf
sf
sf

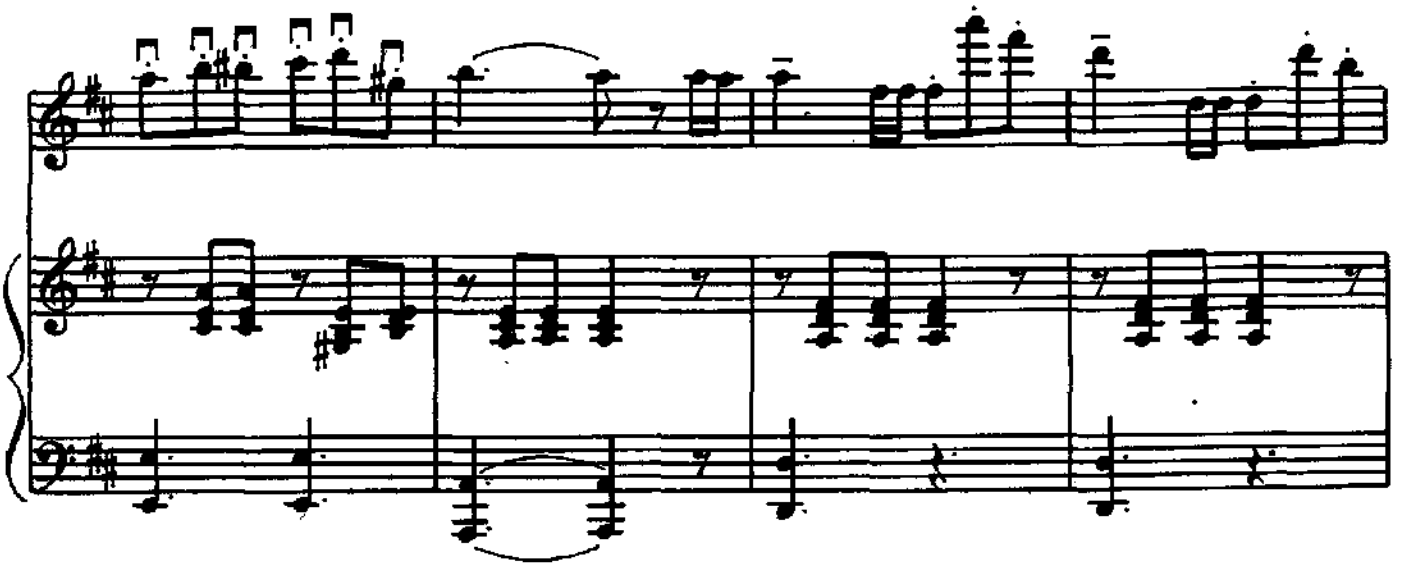
КАДРИЛЬ

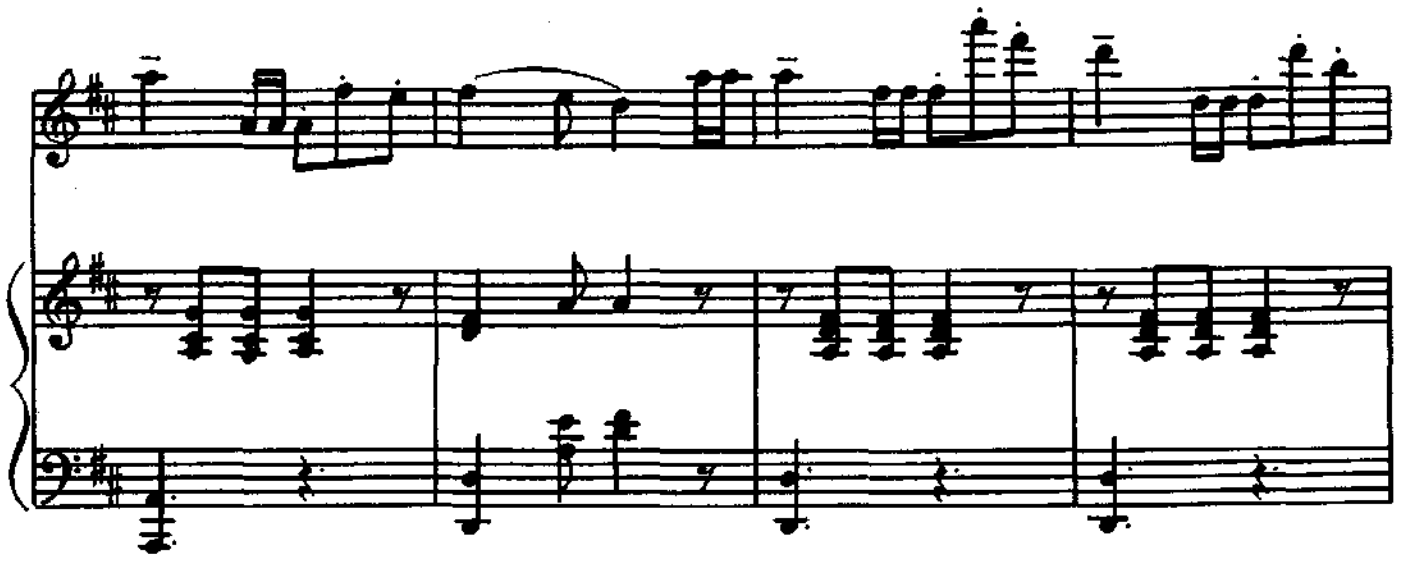
М. ГЛИНКА

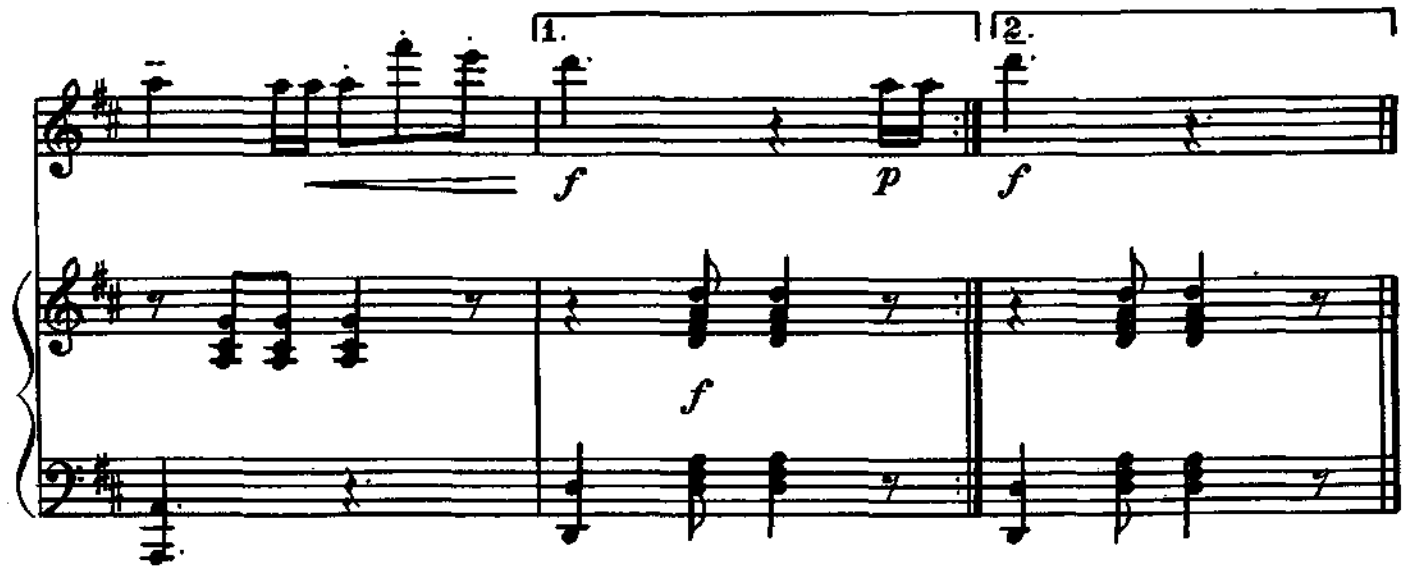
1



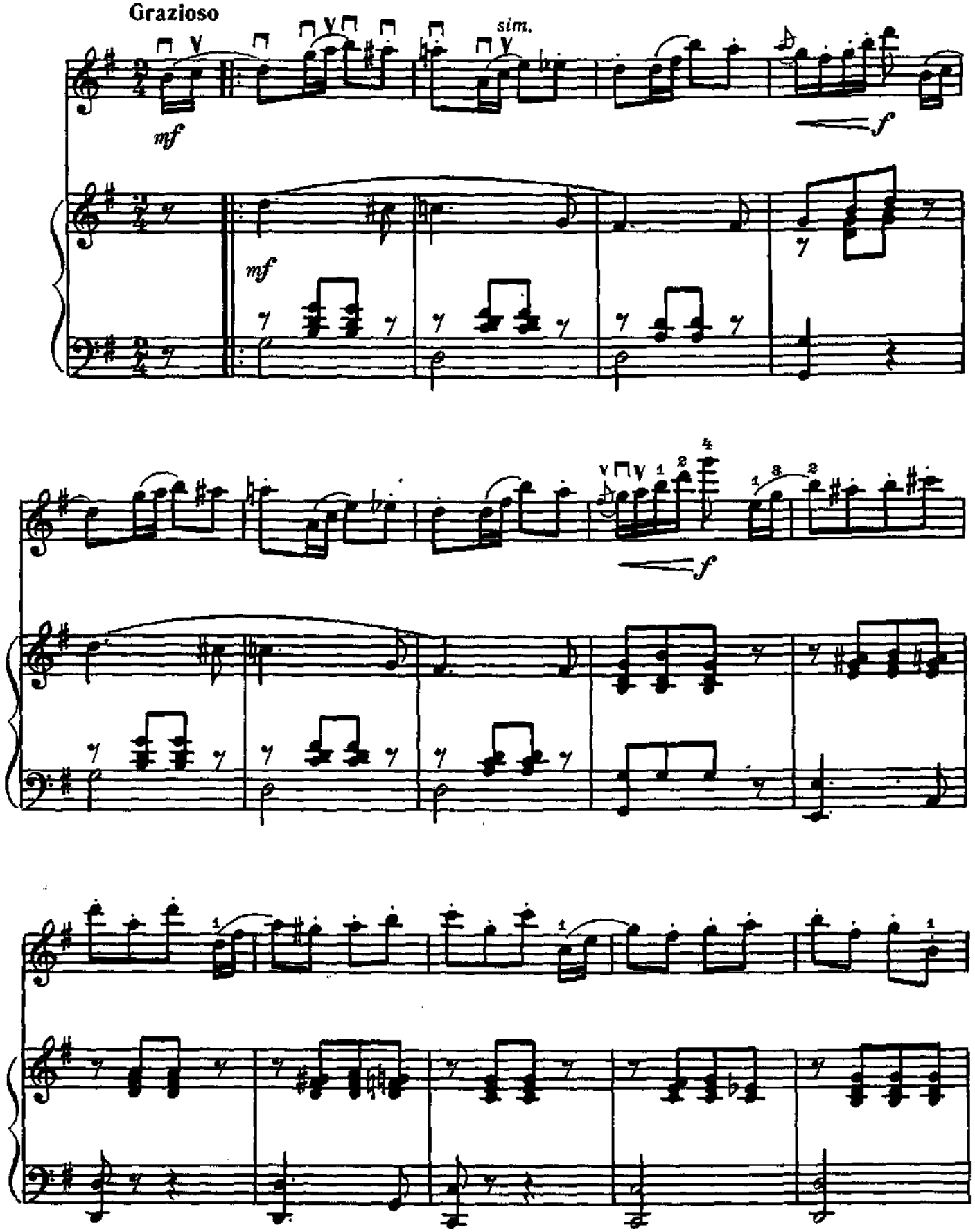

f
8
8

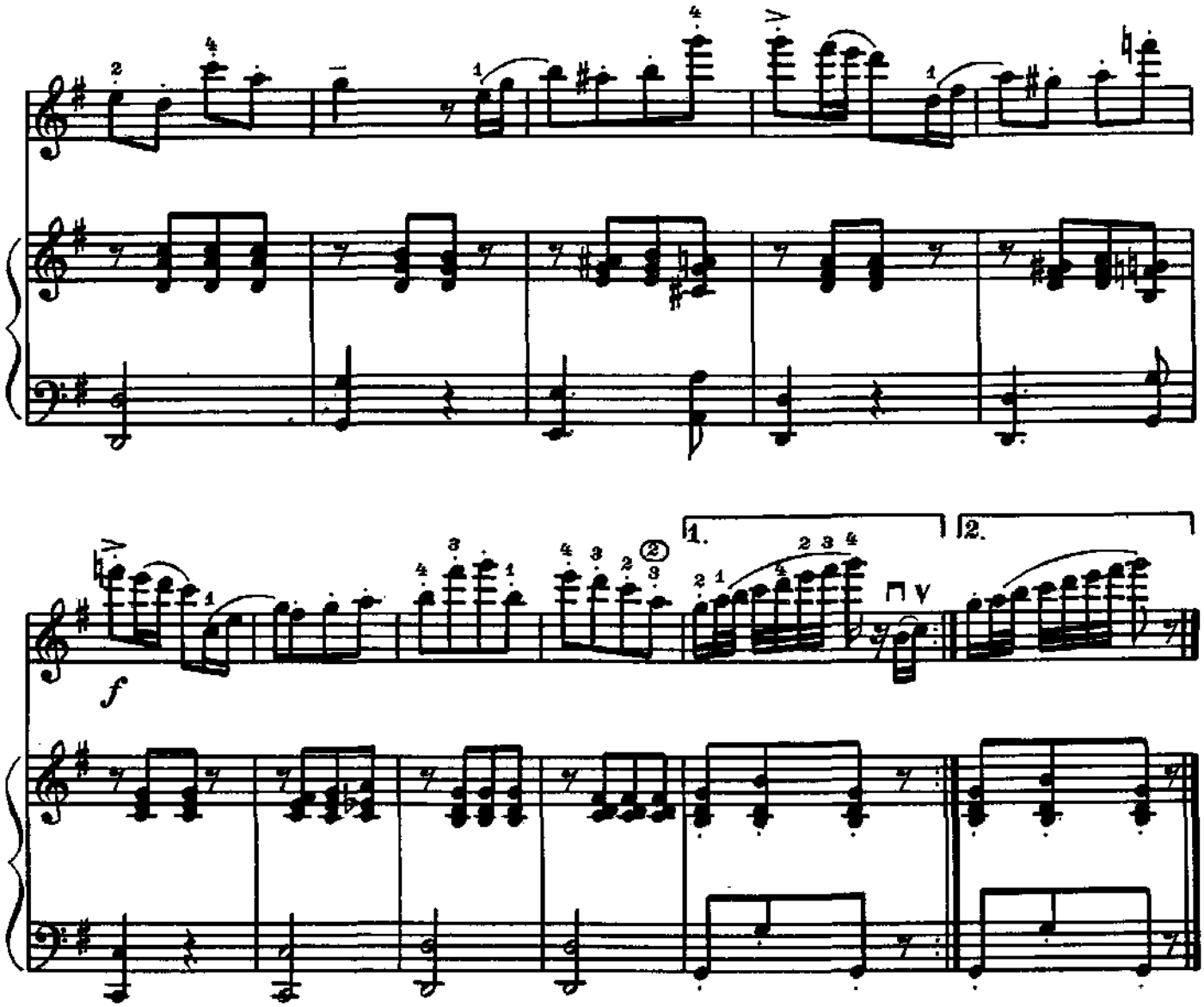





1.
2.
f
p
f
f

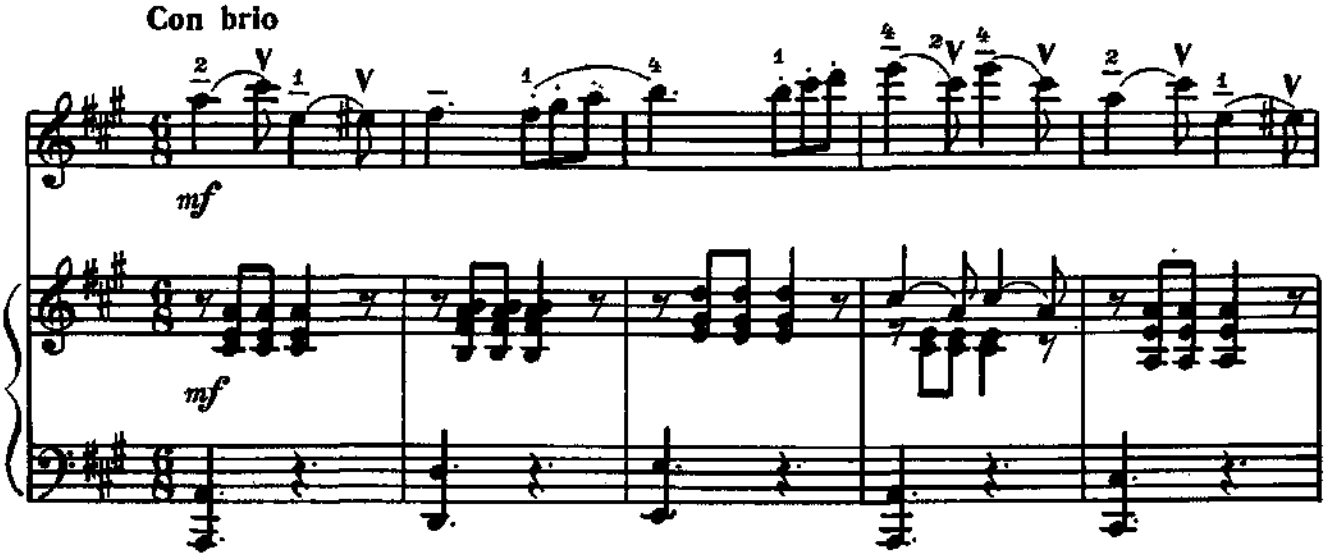
2

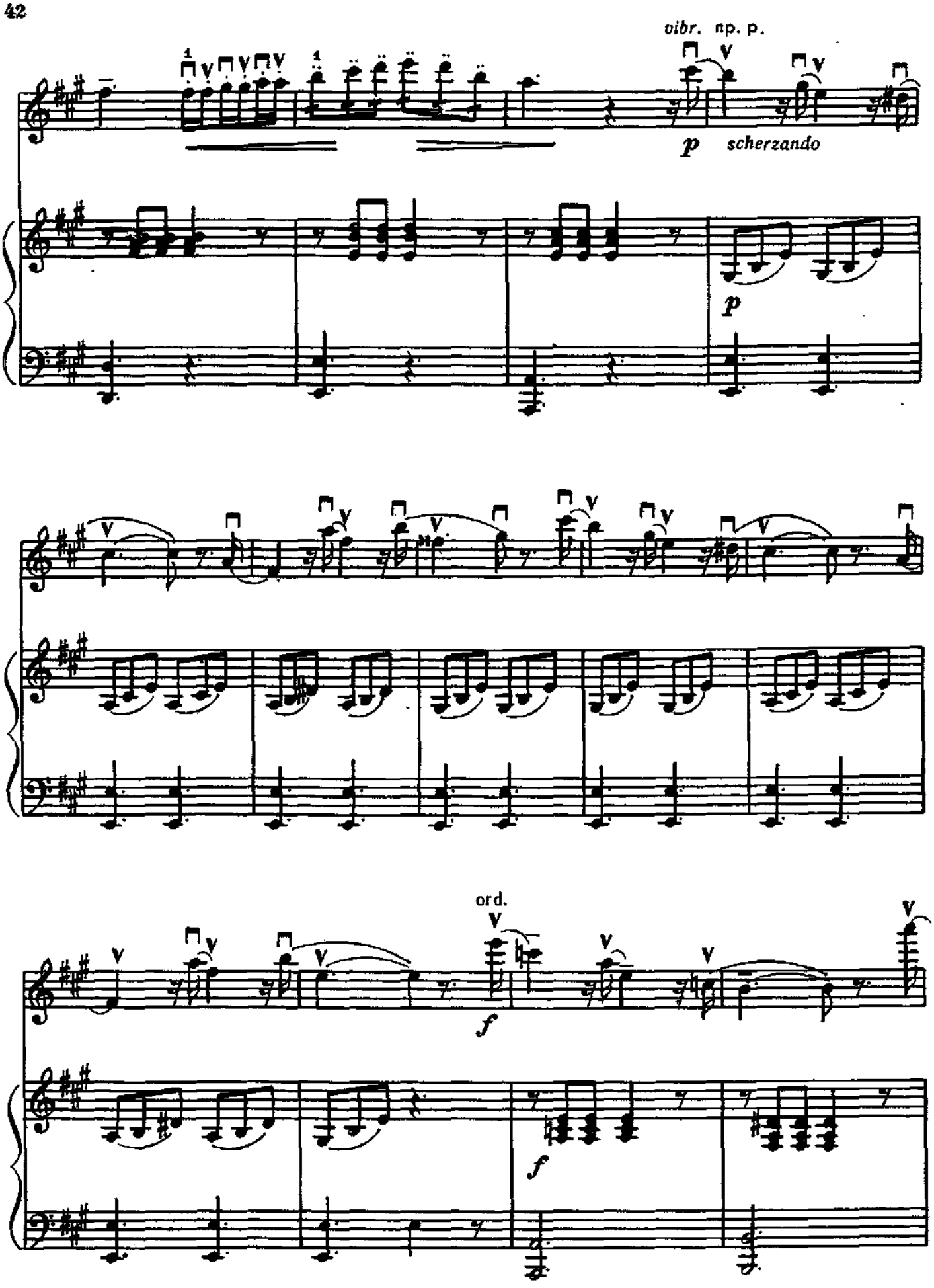


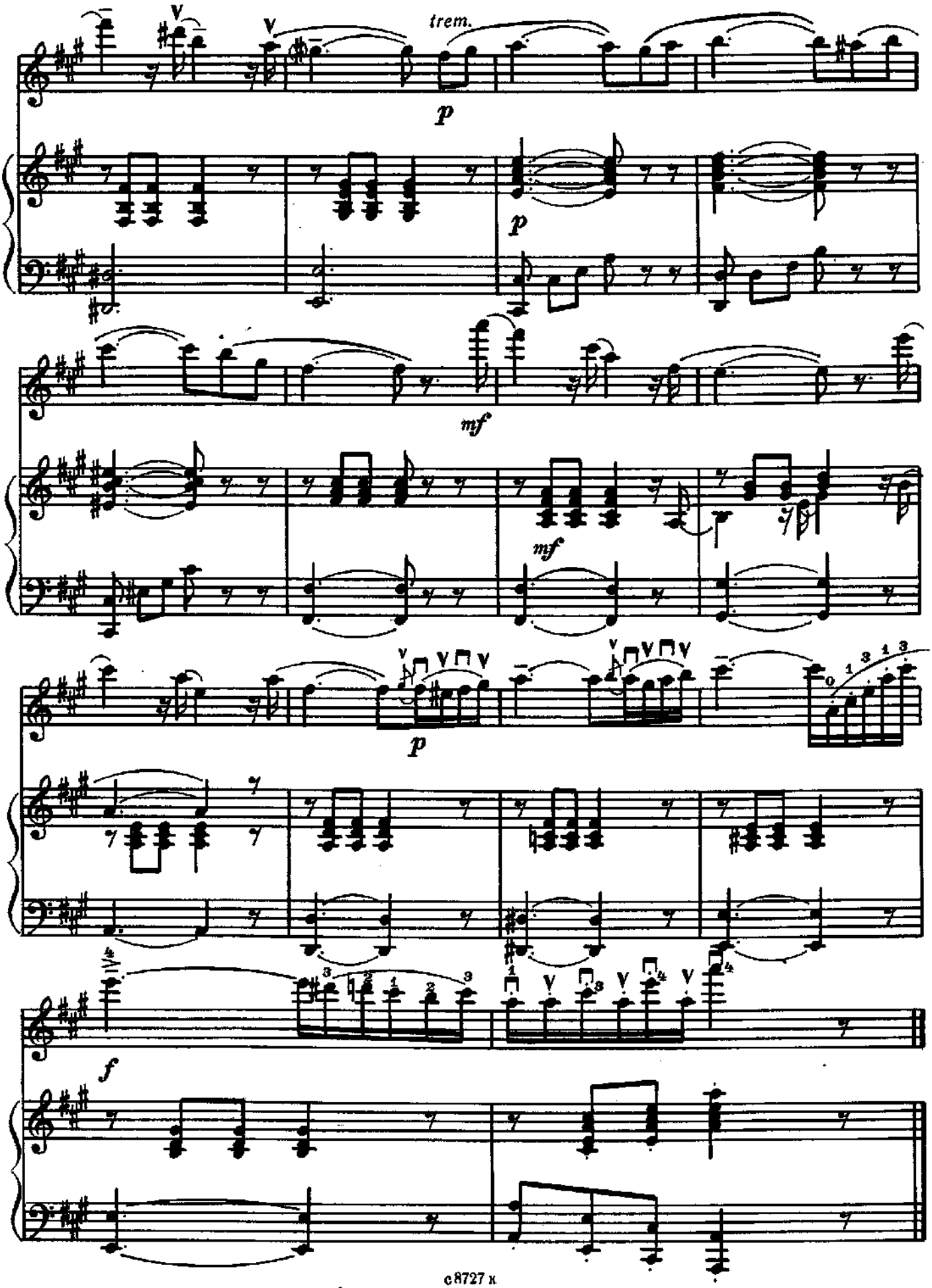


3

Con brio

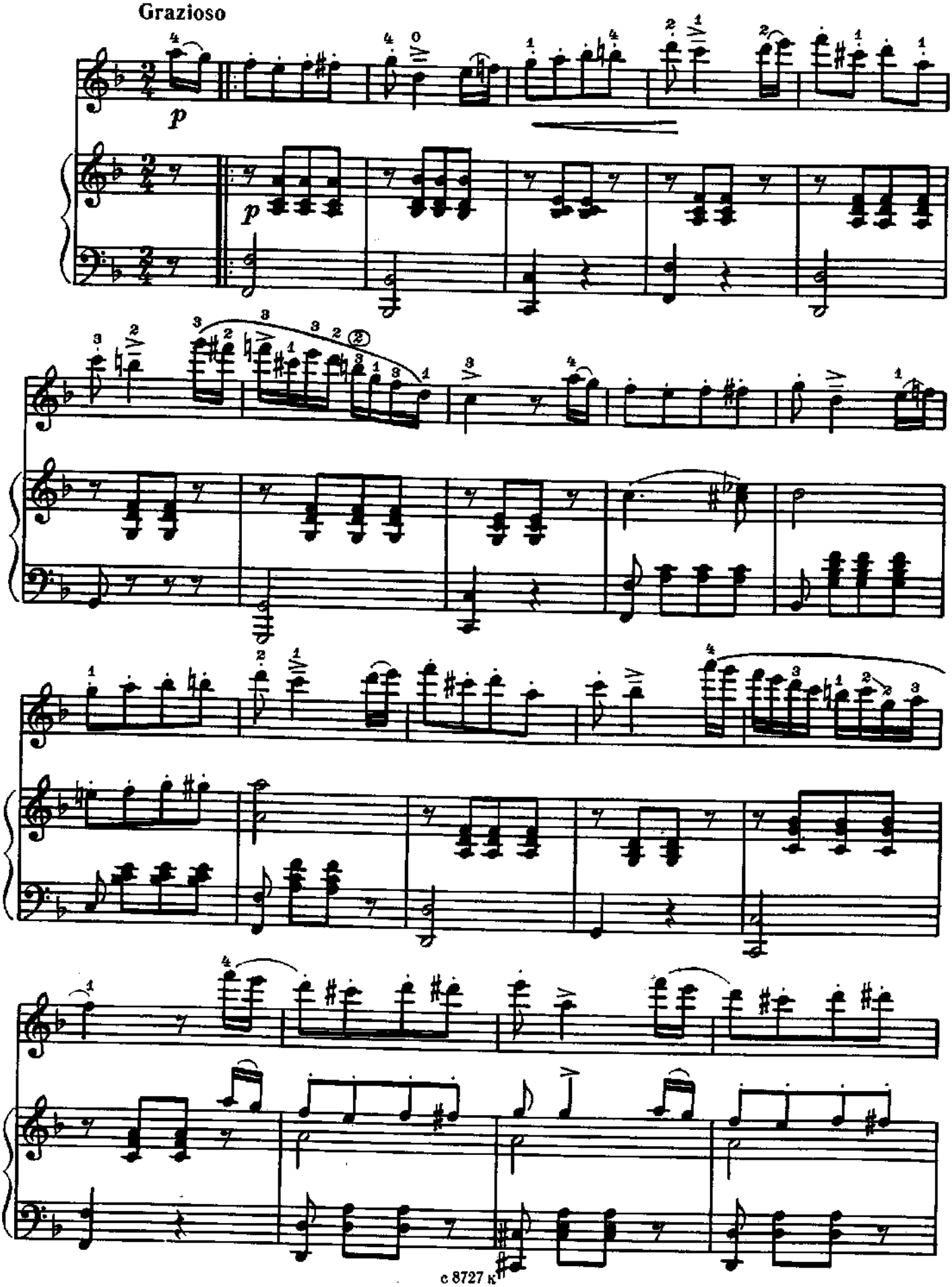



vibr. np. p.
p scherzando
p
ord.
f
f


trem.
p
p
mf
mf
p
f

4

Grazioso



1. 2.

ФИНАЛ

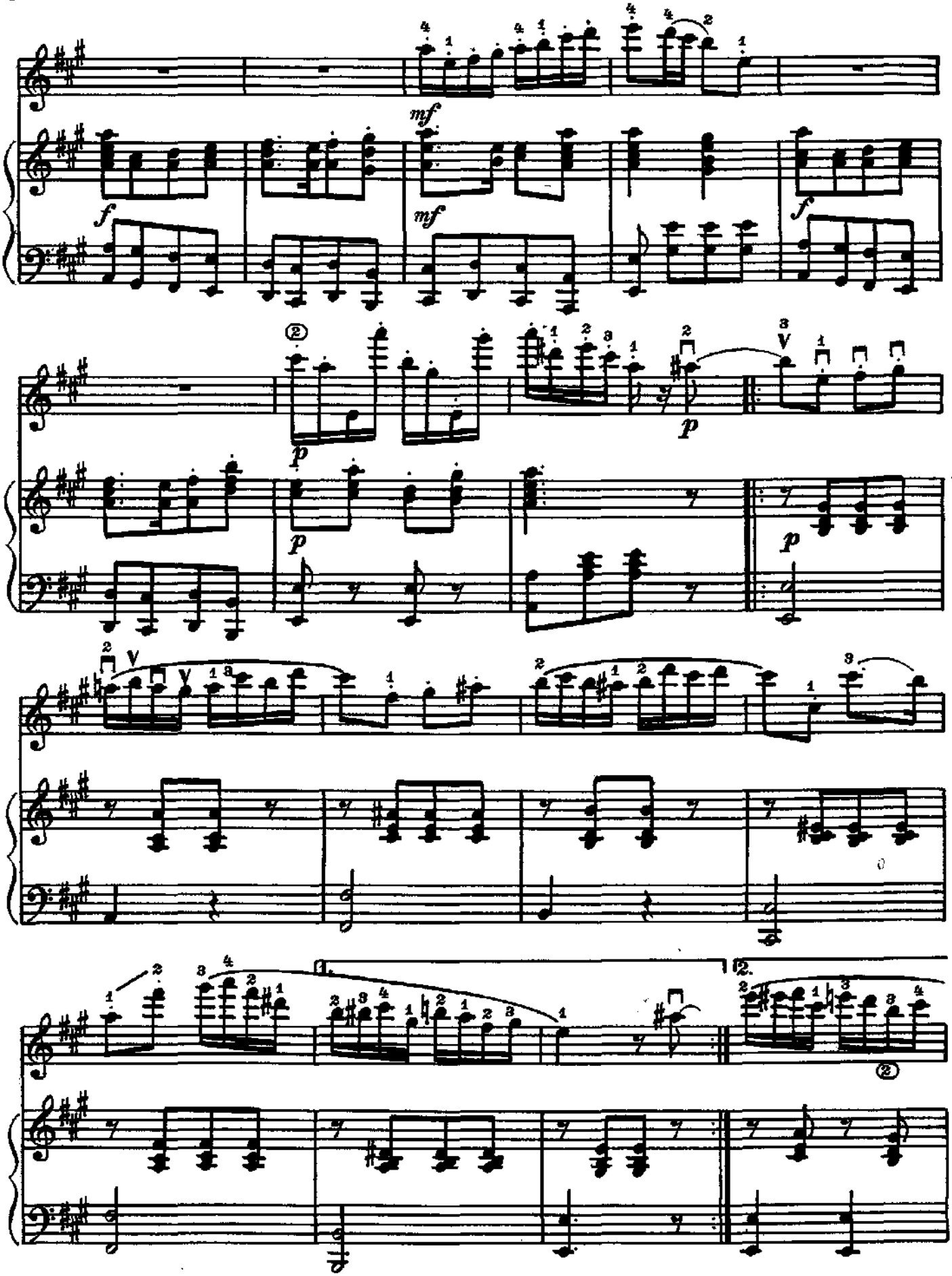
Allegro pomposo

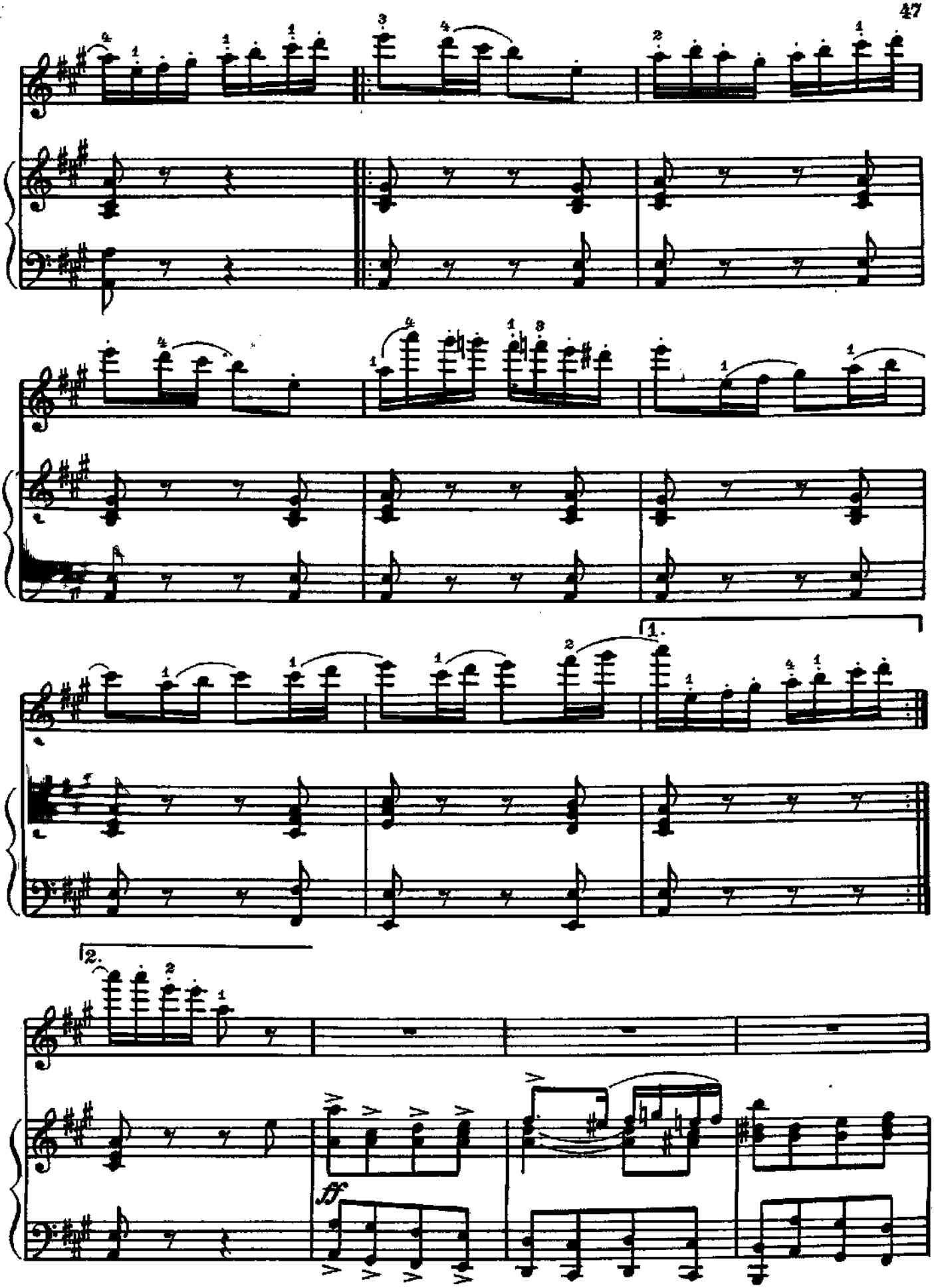
f

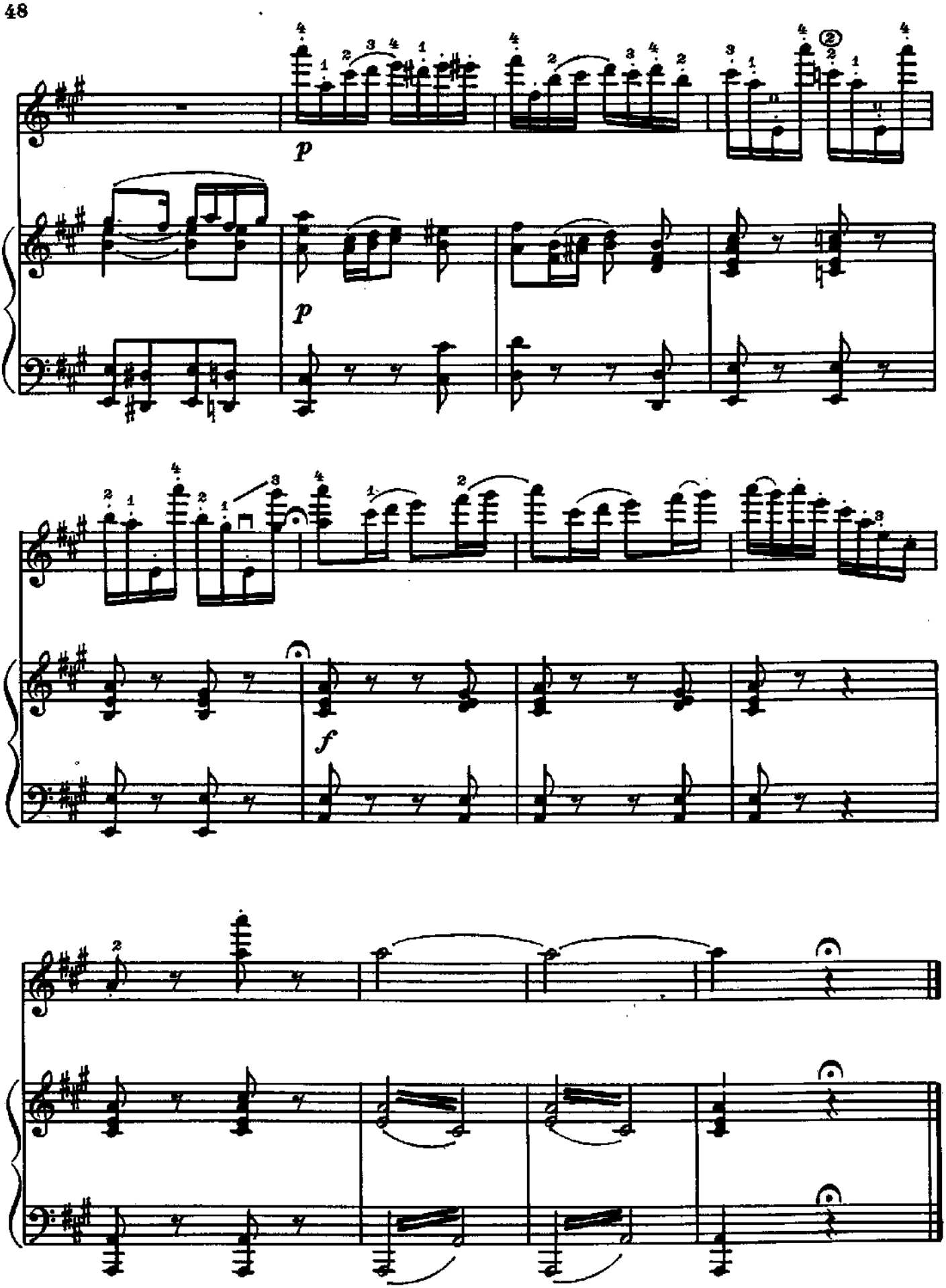
f

p

p


mf
f
mf
f
p
p
p
p
1.
2.

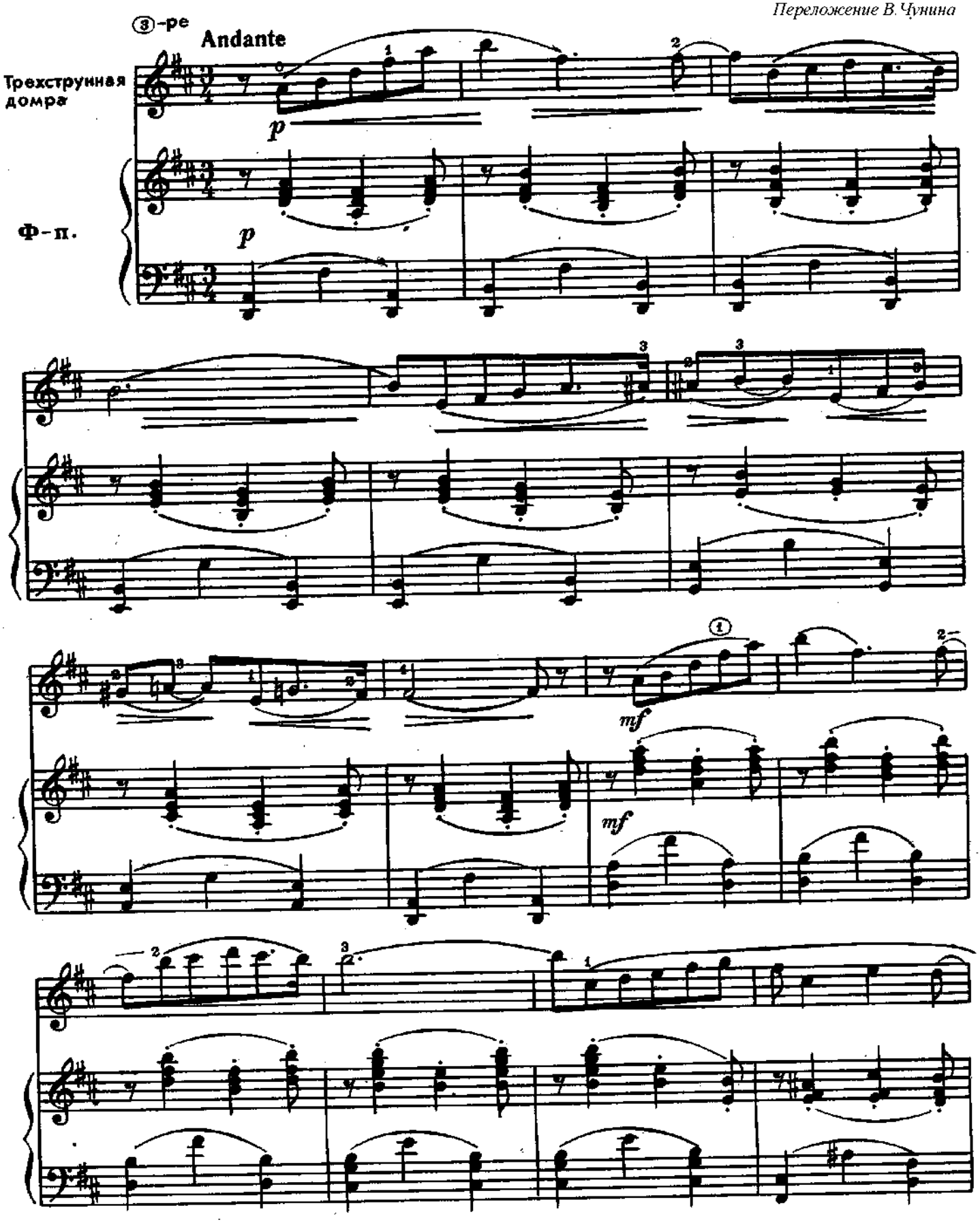

1.
2.
ff

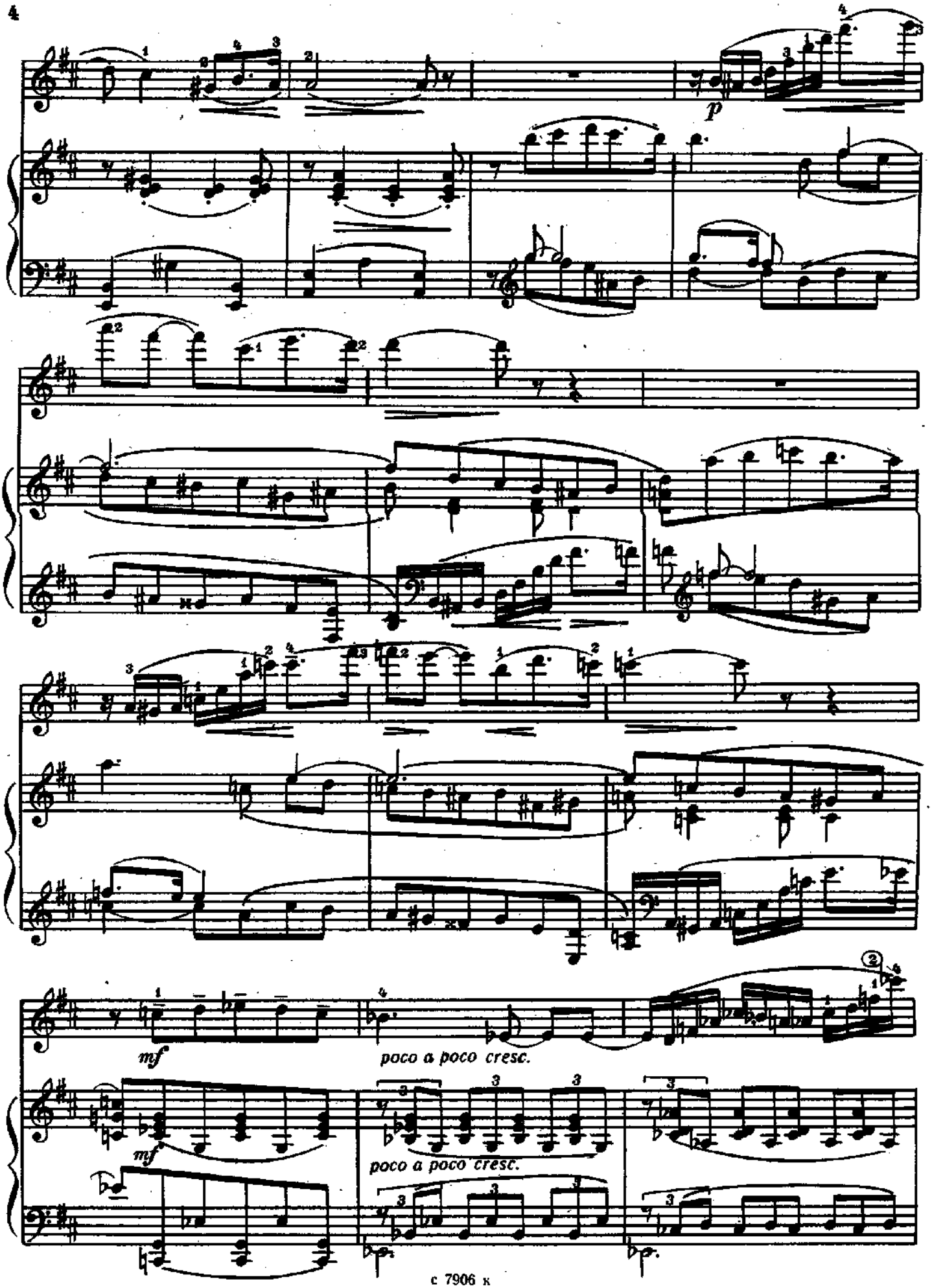

p
p
f

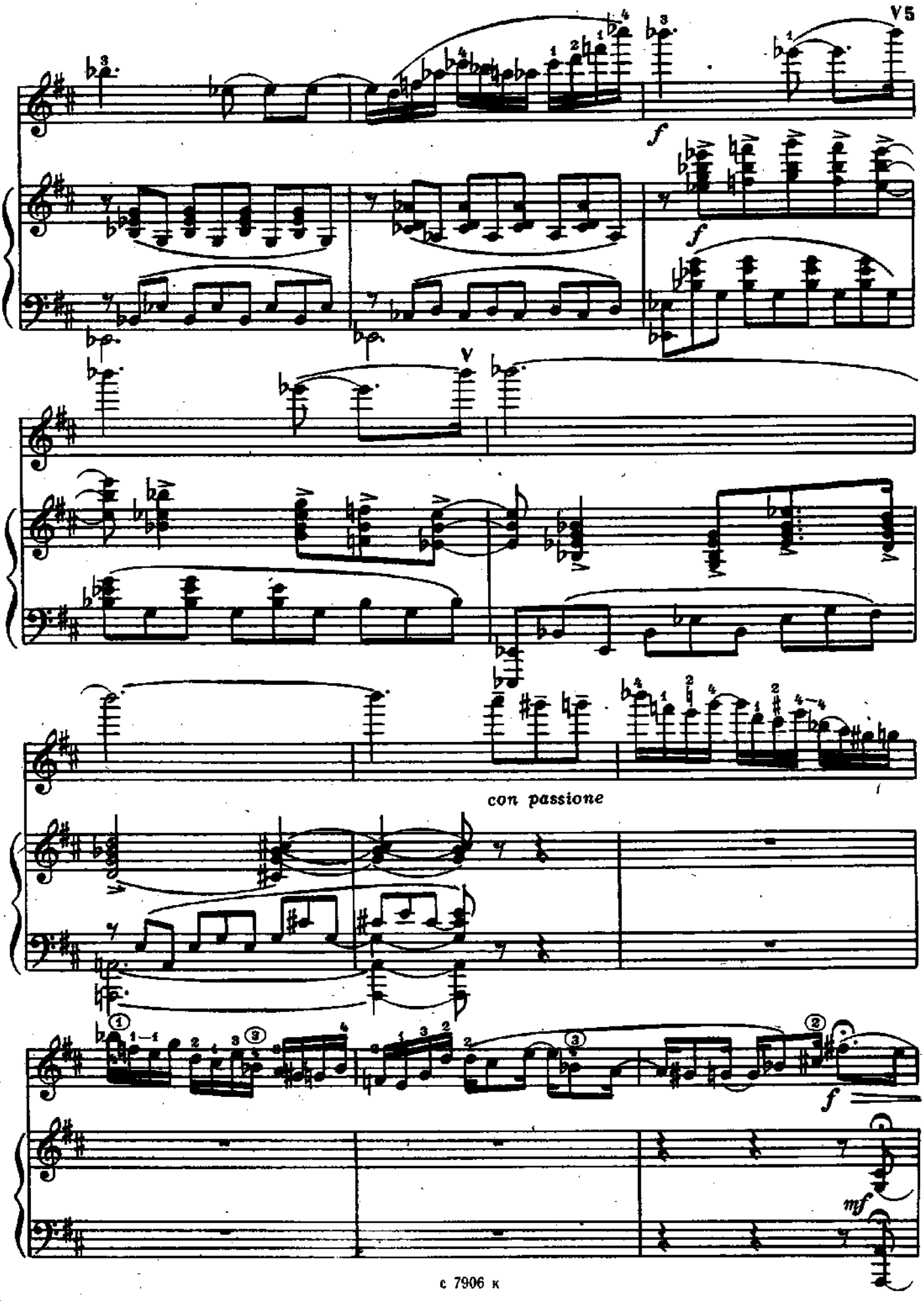
РОМАНС

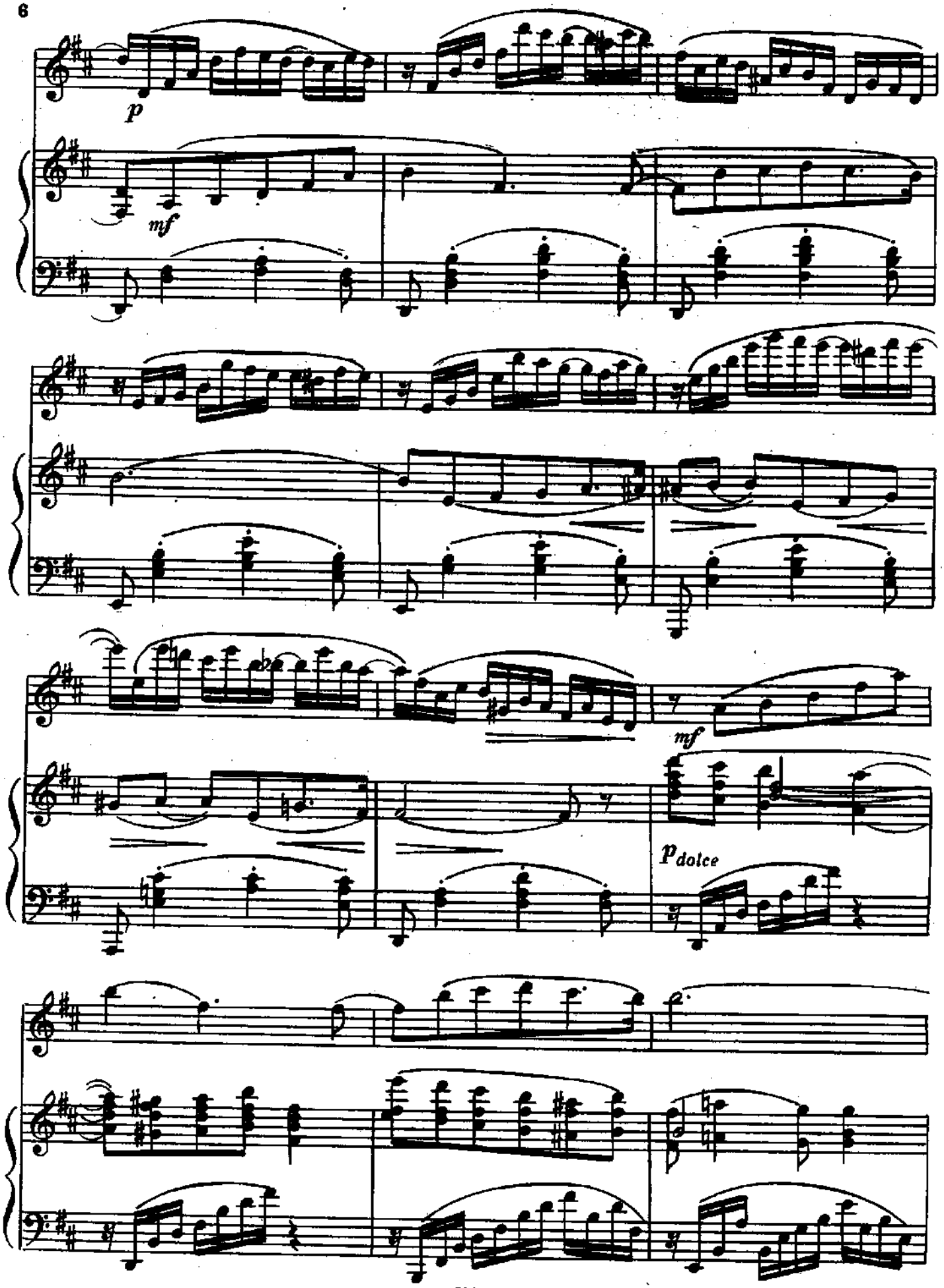
Р. ГЛИЭР

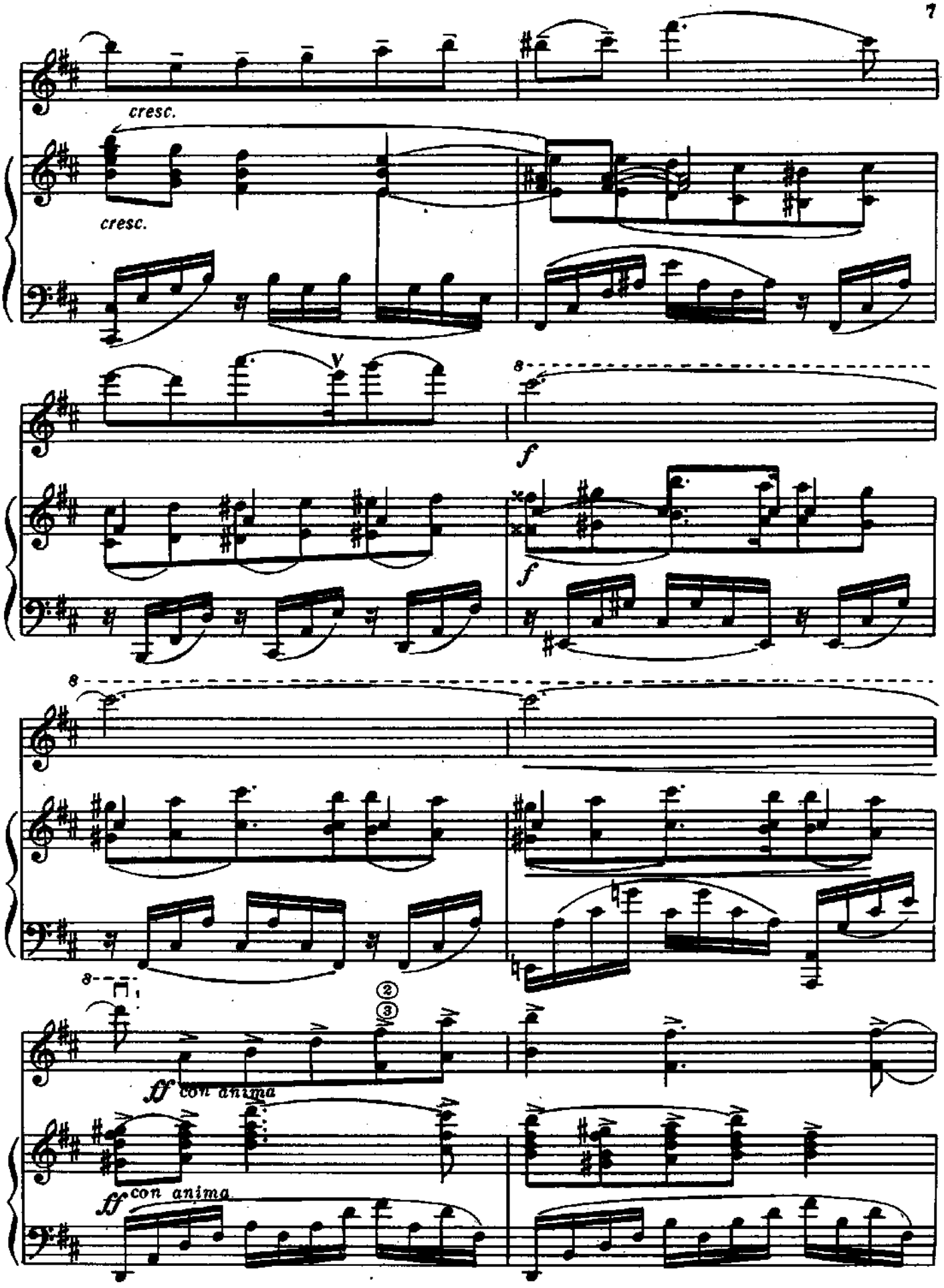
Переложение В. Чунина

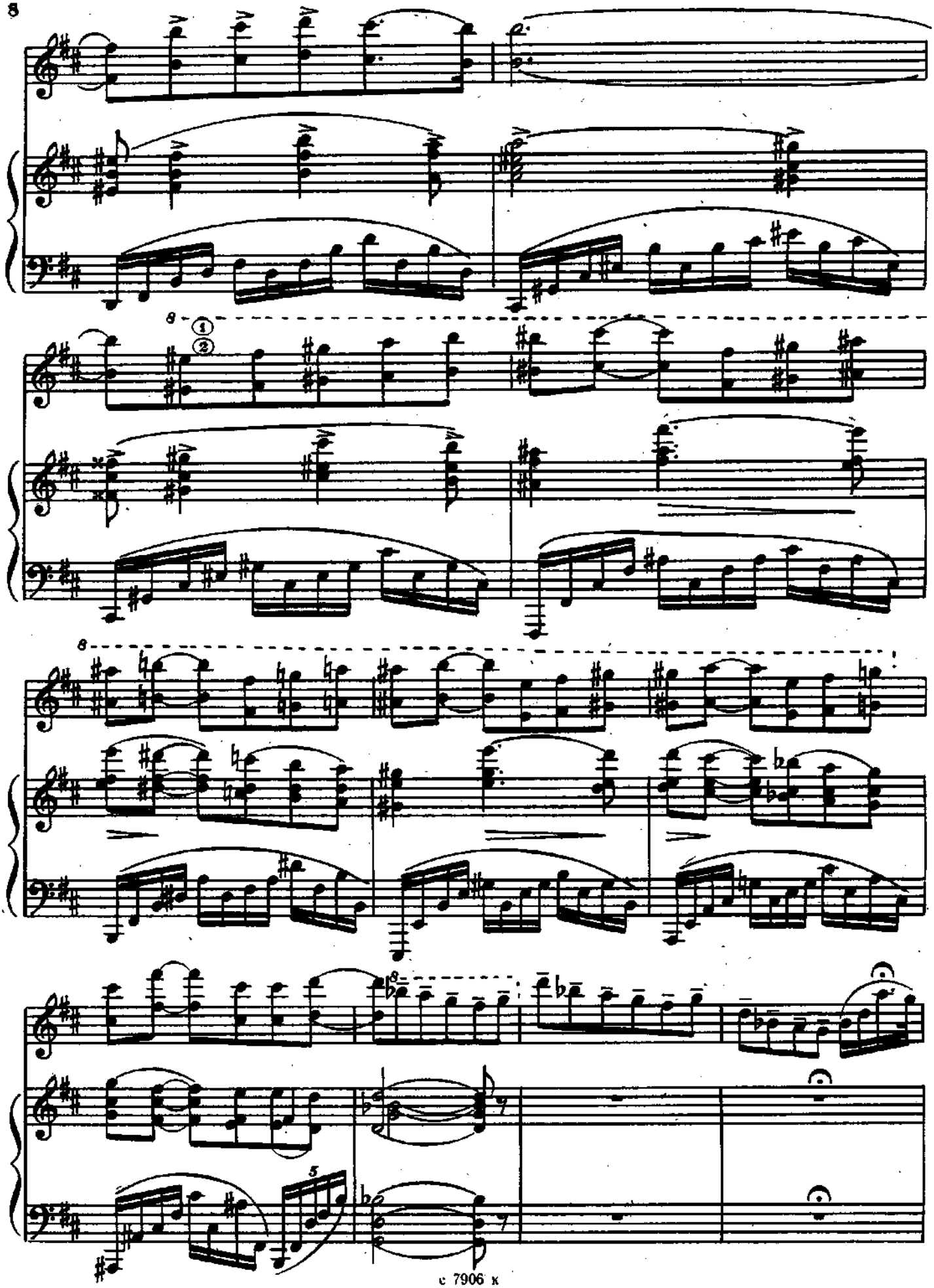


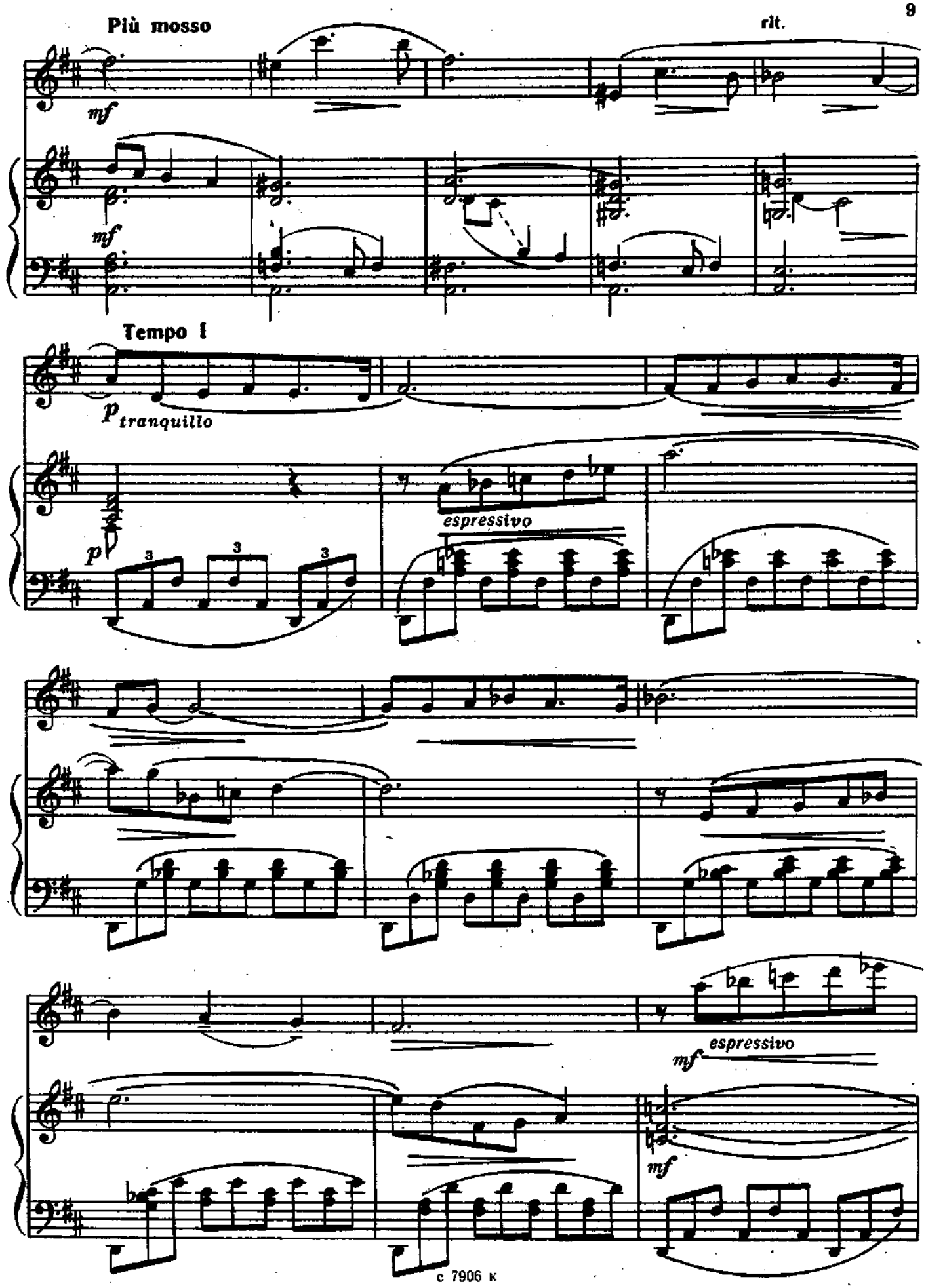

p
mf
poco a poco cresc.
mf
poco a poco cresc.

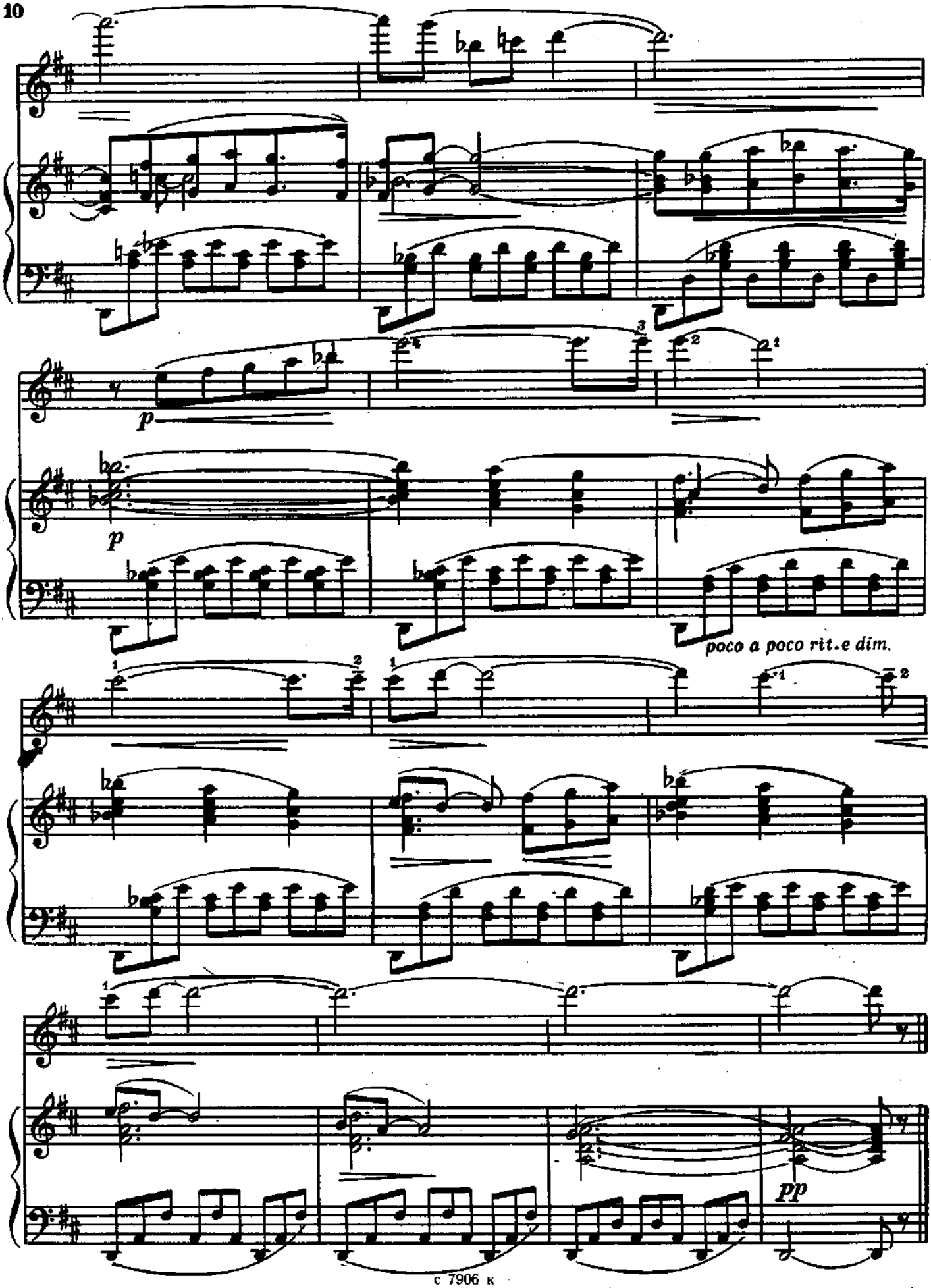

V5
f
f
V
con passione
f
mf


p
mf
mf
p dolce


cresc.
cresc.
f
f
ff con anima
ff con anima

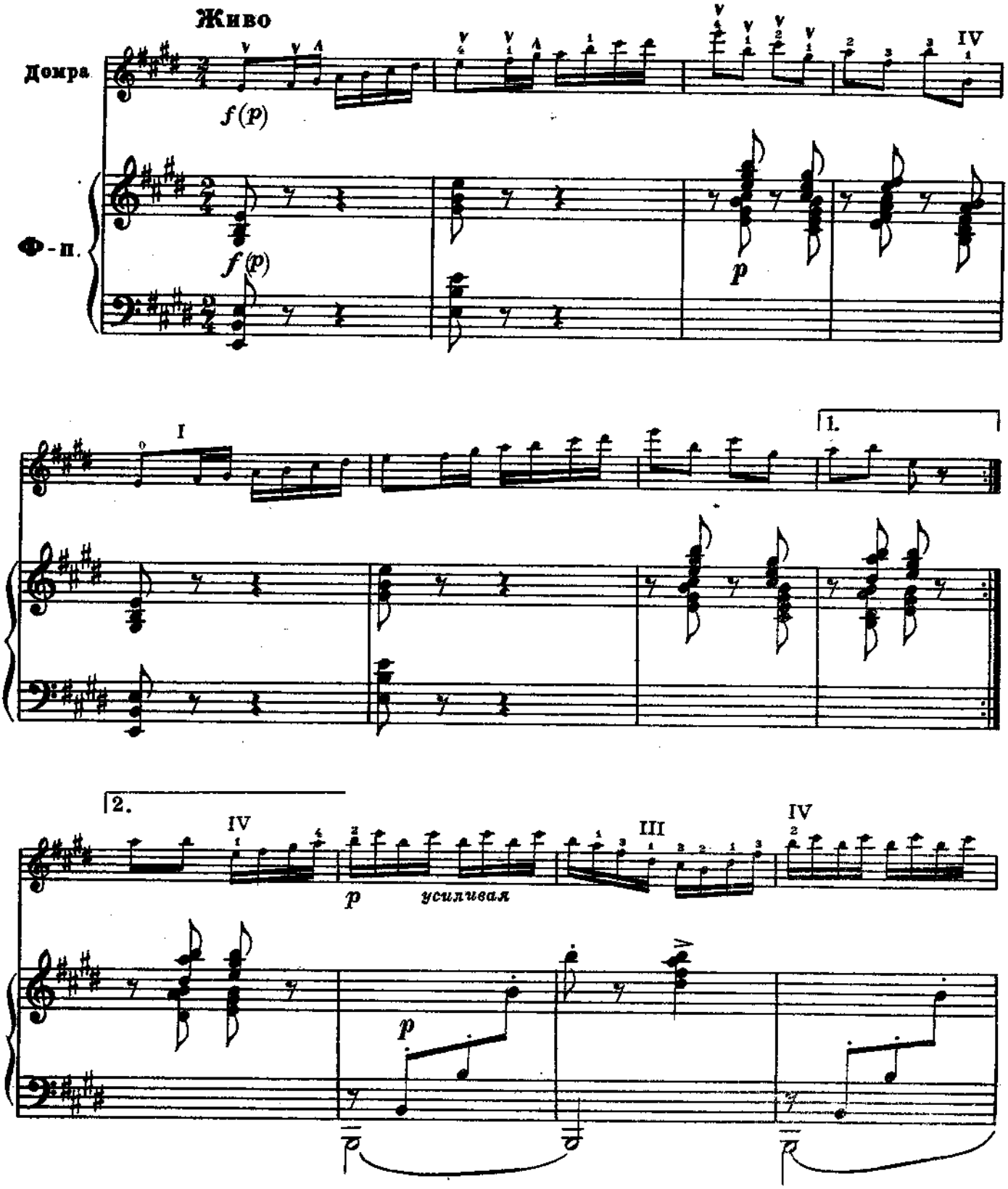


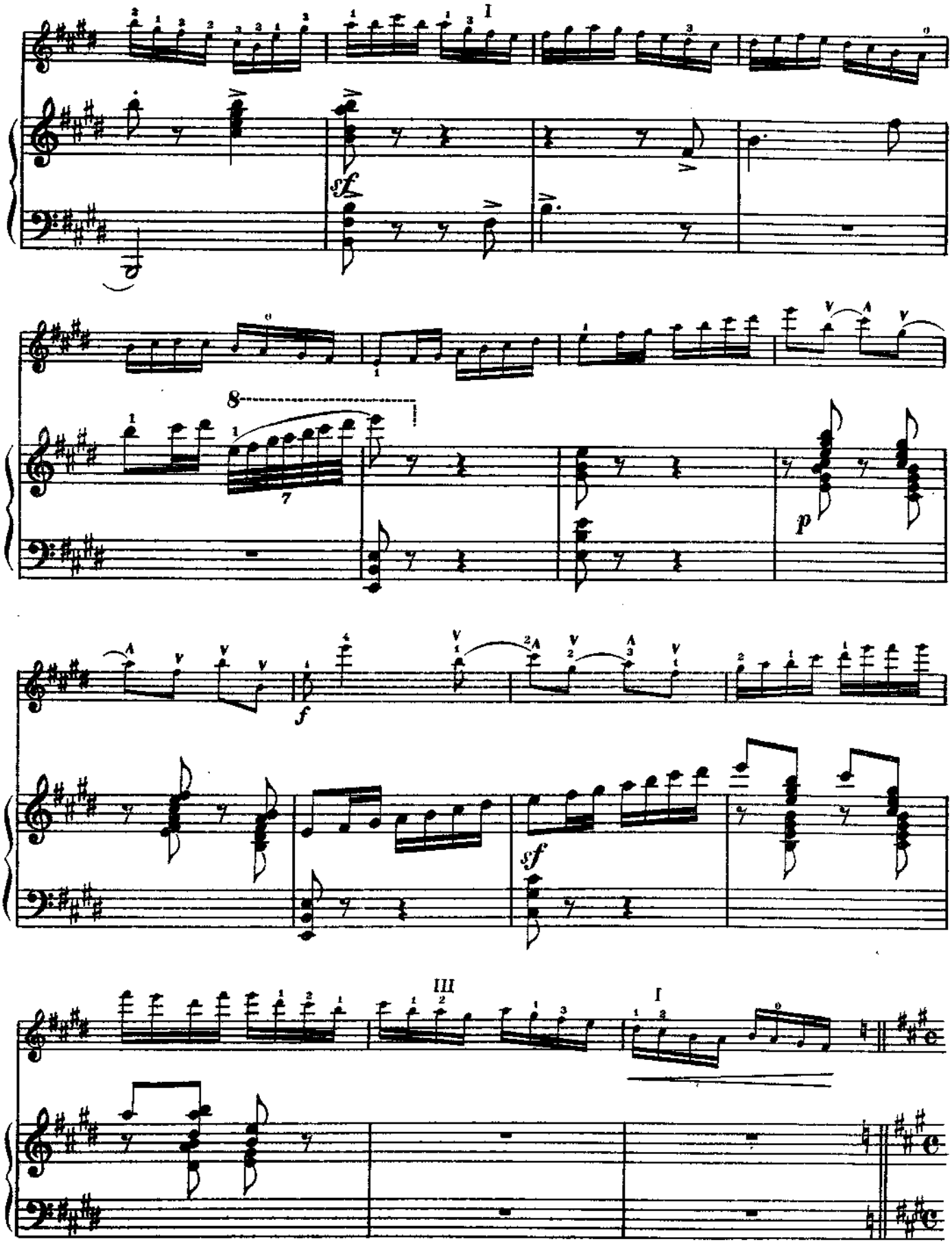

Più mosso
rit.
mf
mf
Tempo I
p tranquillo
p
espressivo
mf espressivo
mf

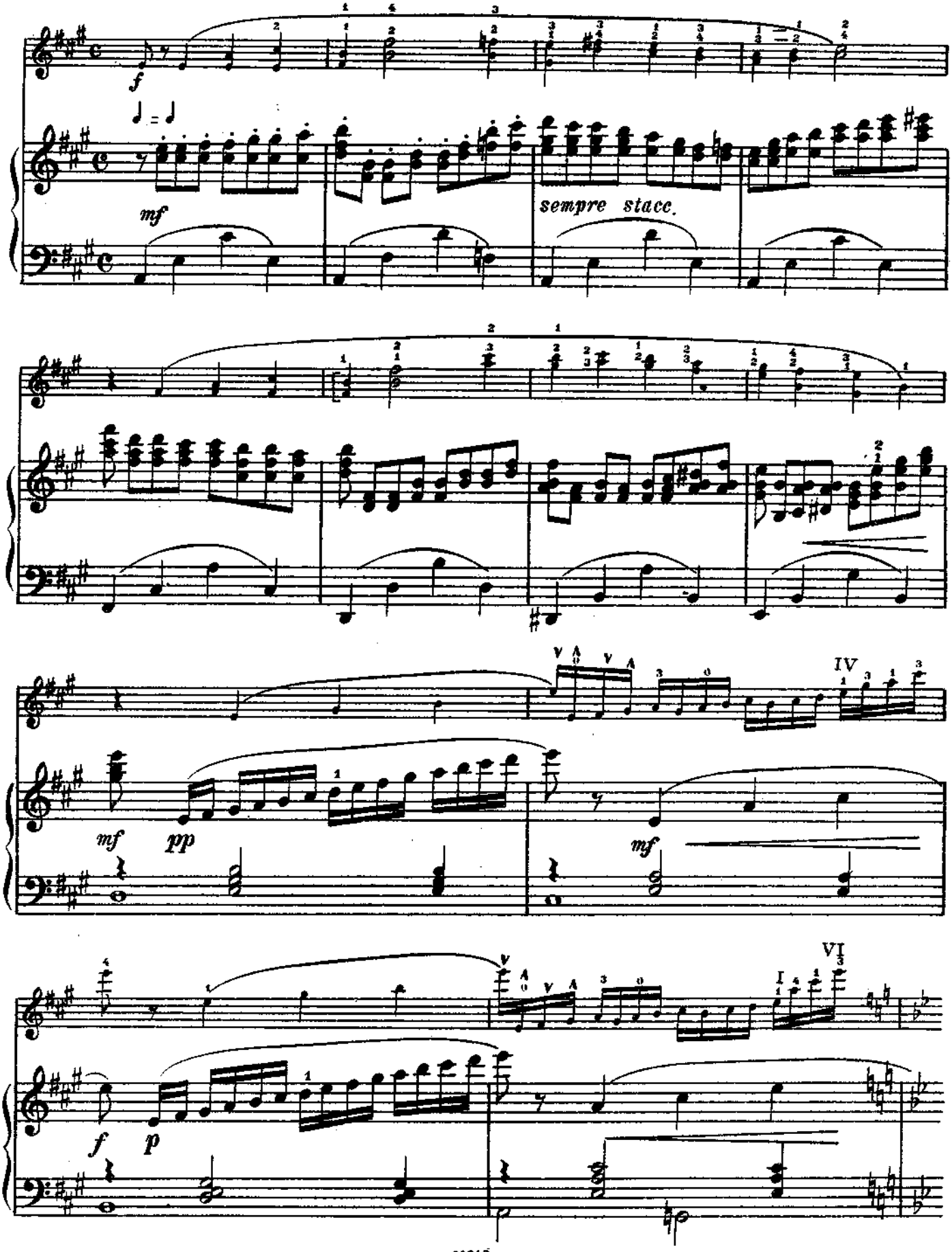

p
p
poco a poco rit. e dim.
pp

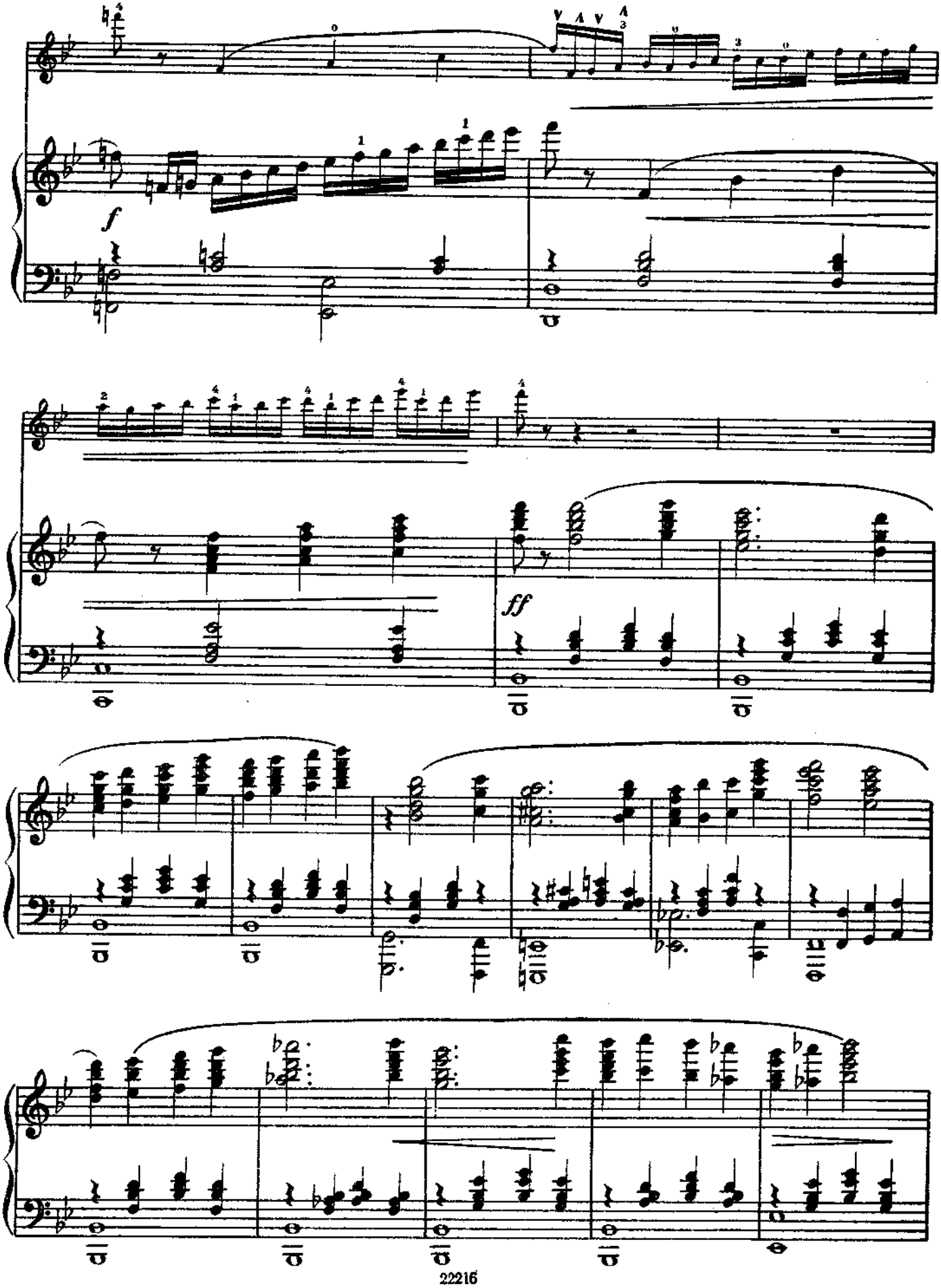
КОНЦЕРТНОЕ РОНДО

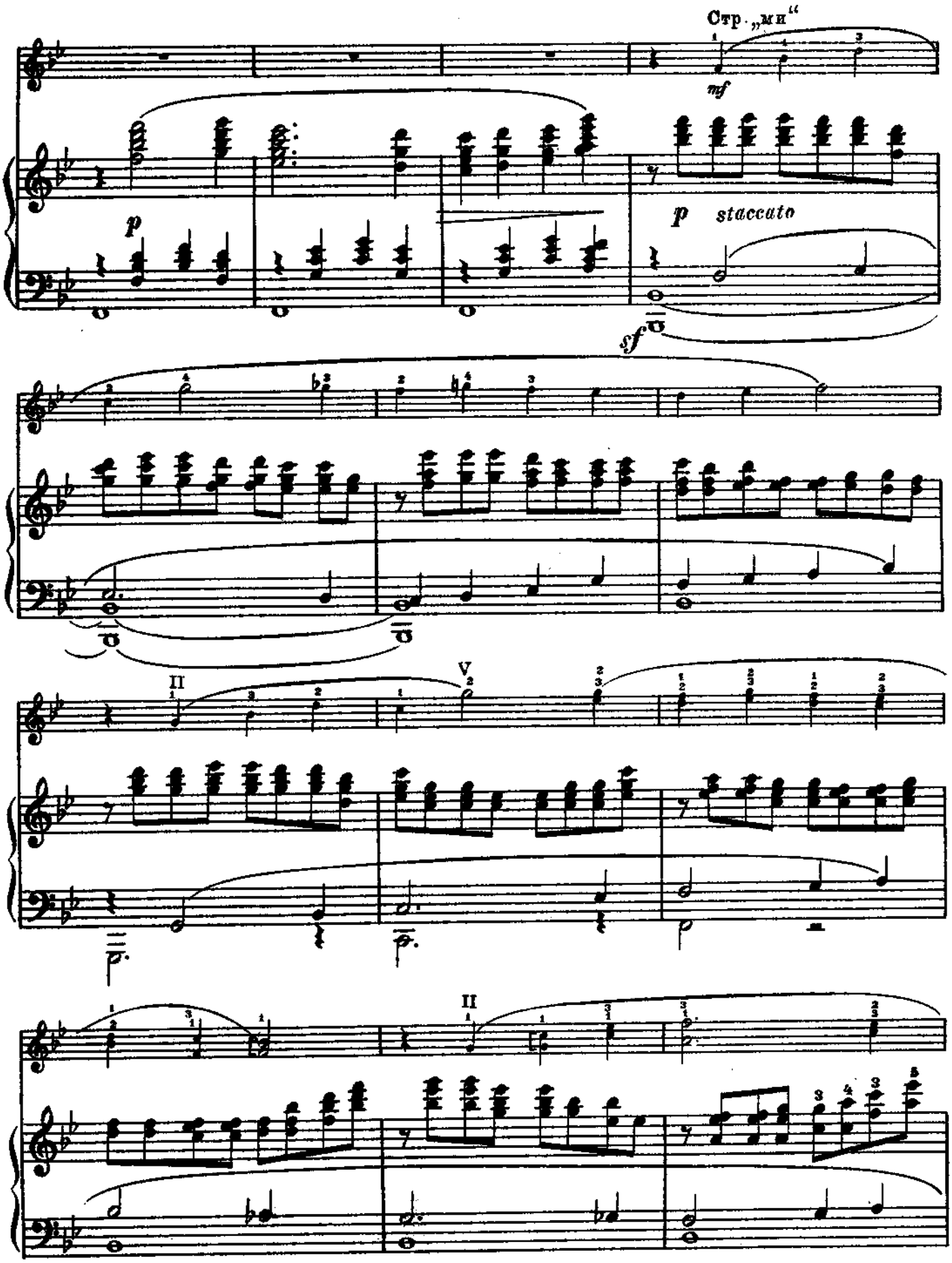
В. ГОРОДОВСКАЯ

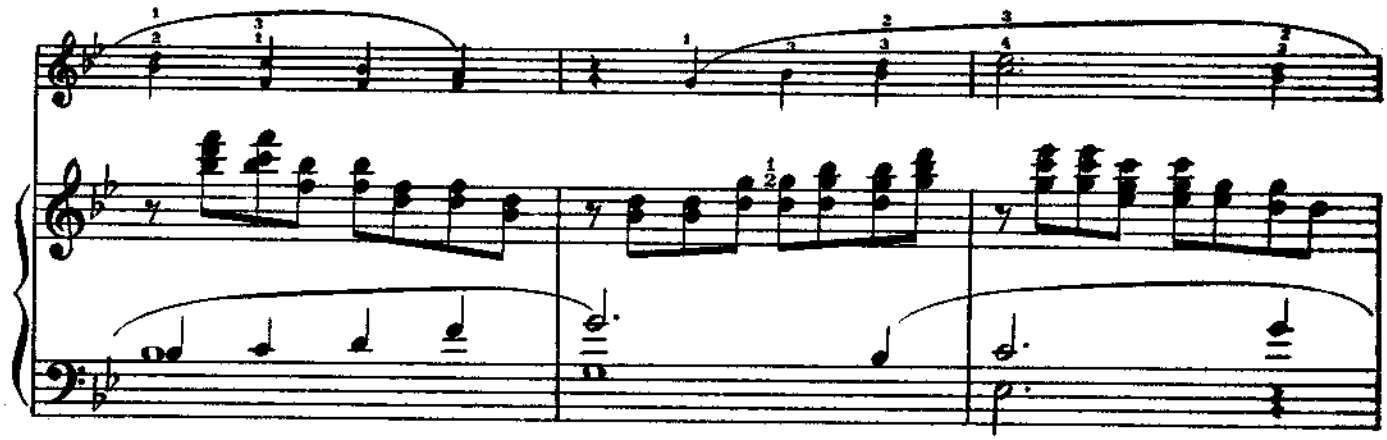



I
sf
8
7
p
f
sf
III
I

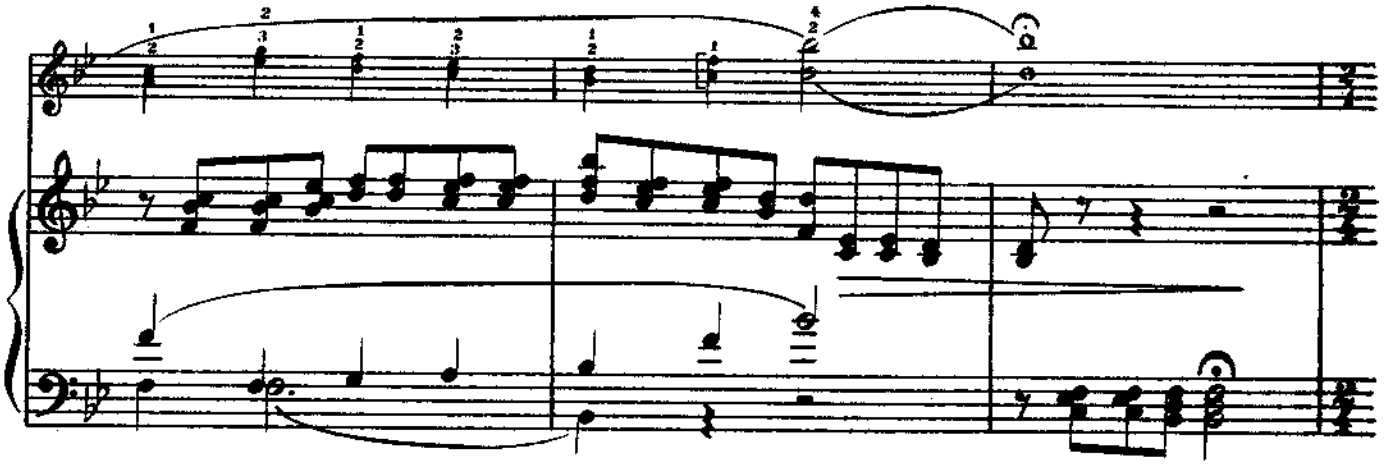

f
mf
sempre stacc.
mf
pp
mf
f
p


f
ff

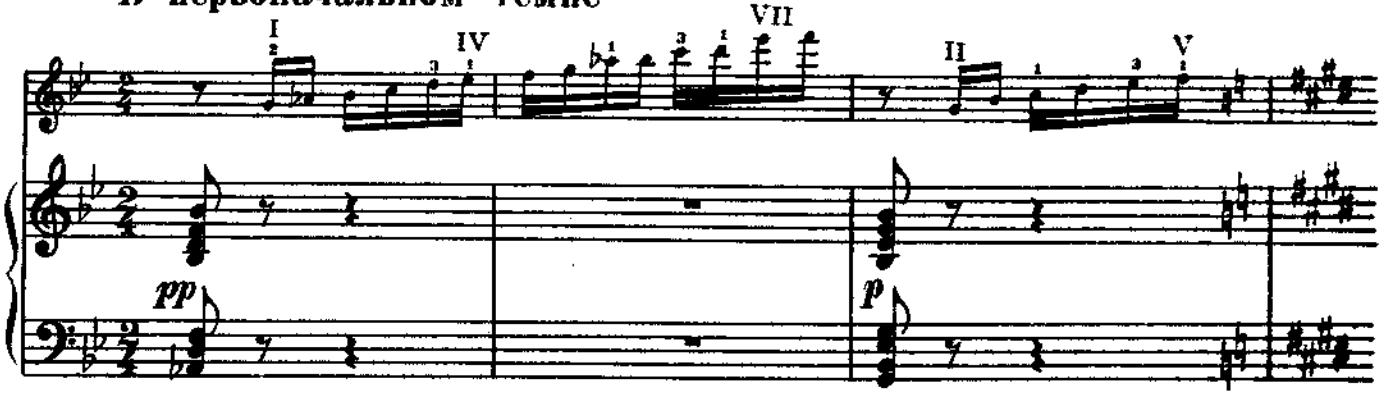

Стр. „ми“
mf
p
p staccato
sf
II
V
II

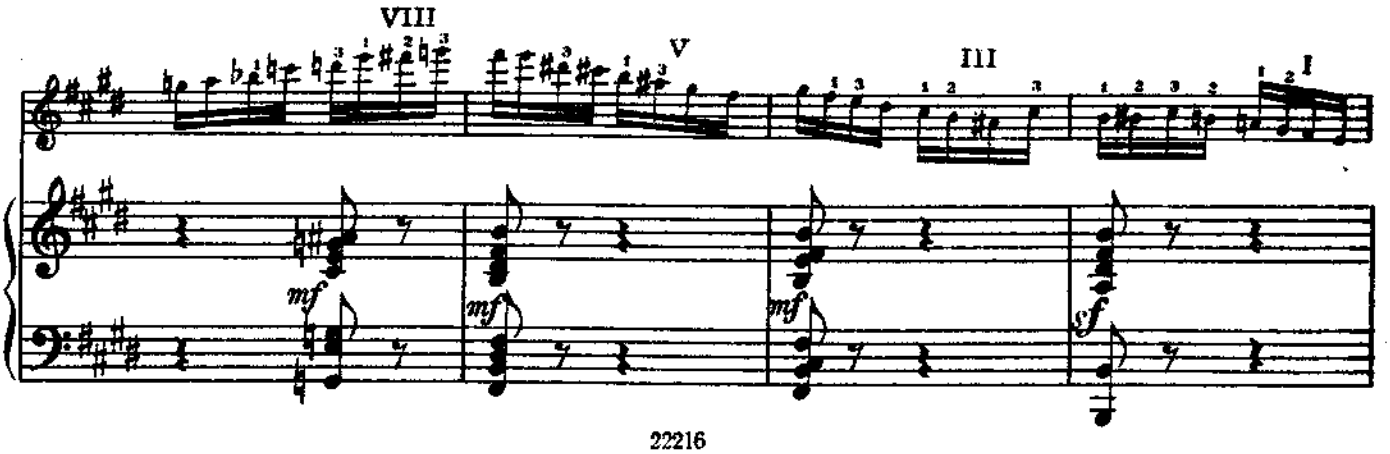


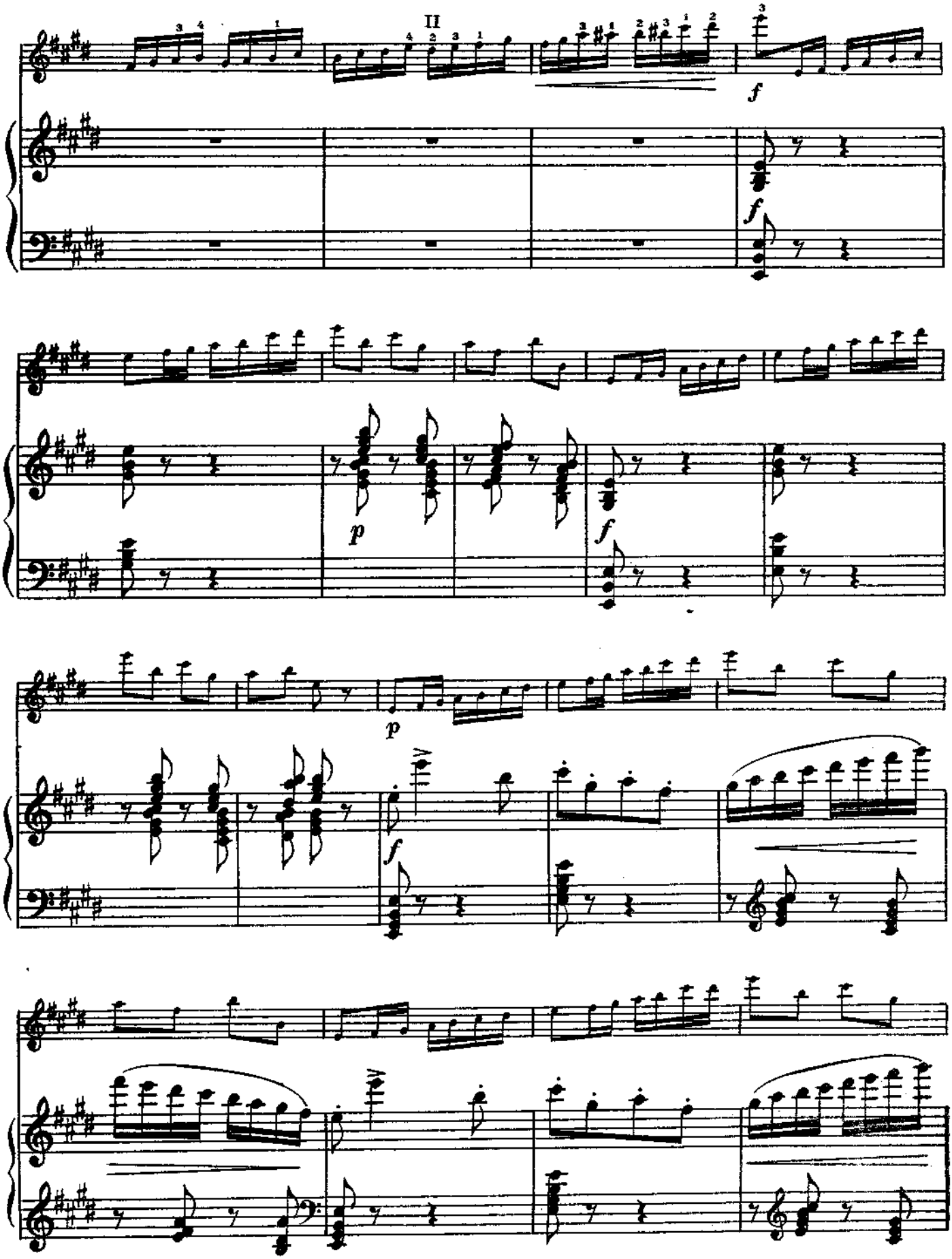
замедляя

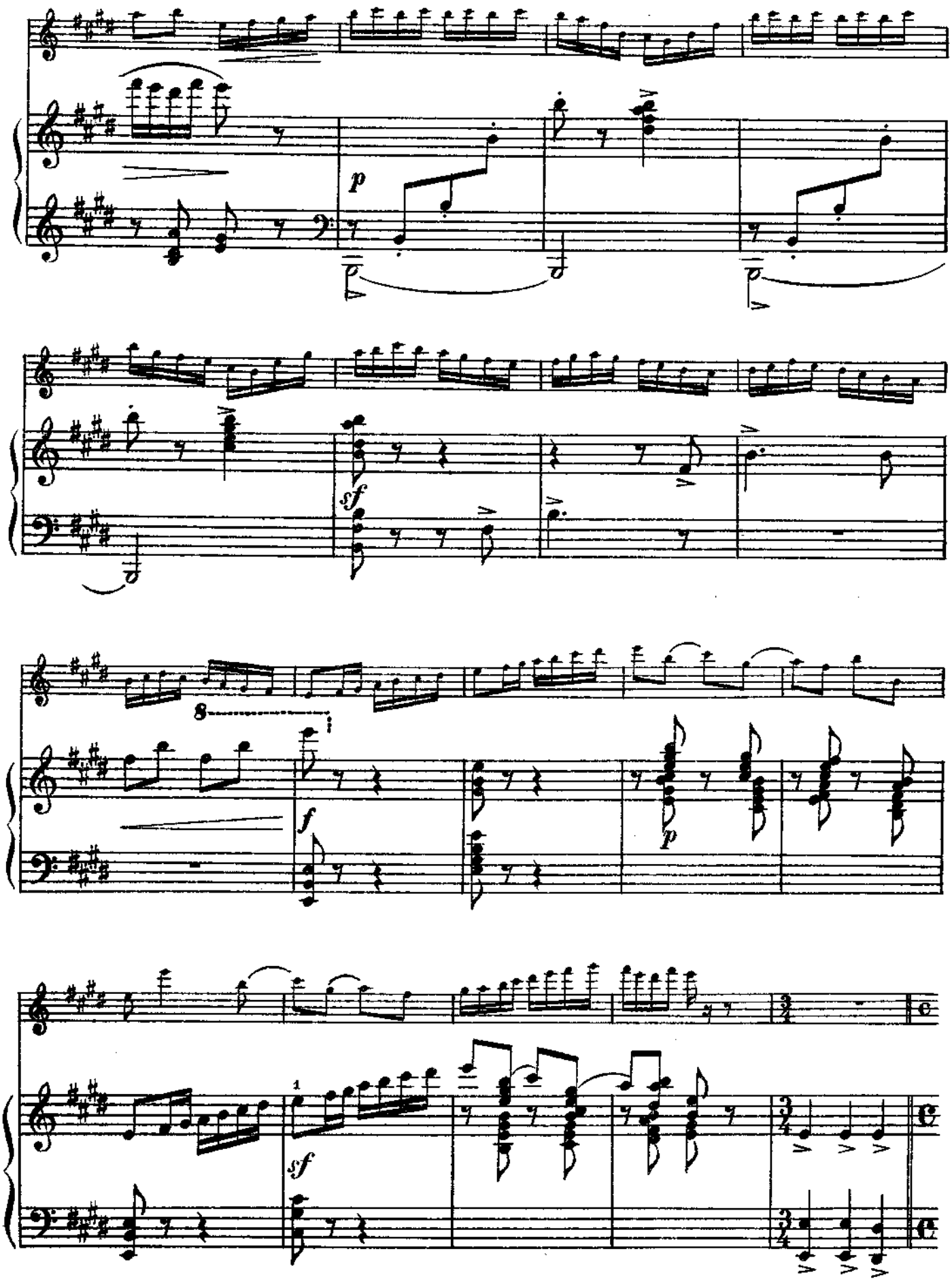


В первоначальном темпе






II
f
f
p
f
p
f


p
sf
8
f
p
1
sf

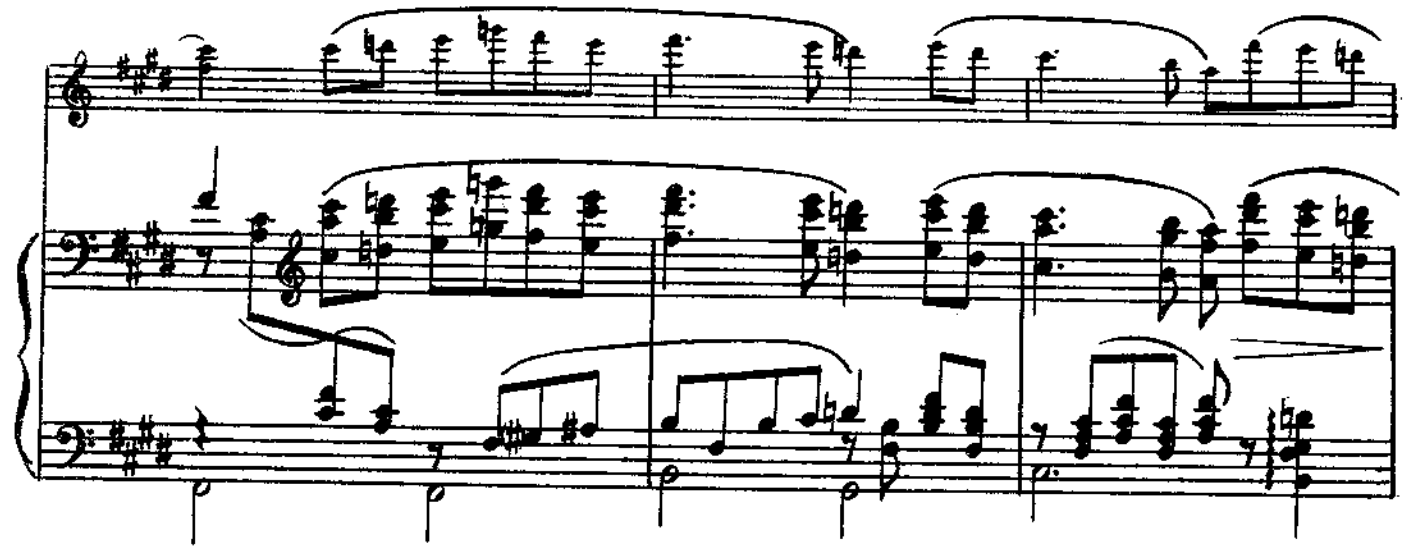
Спокойно, певуче

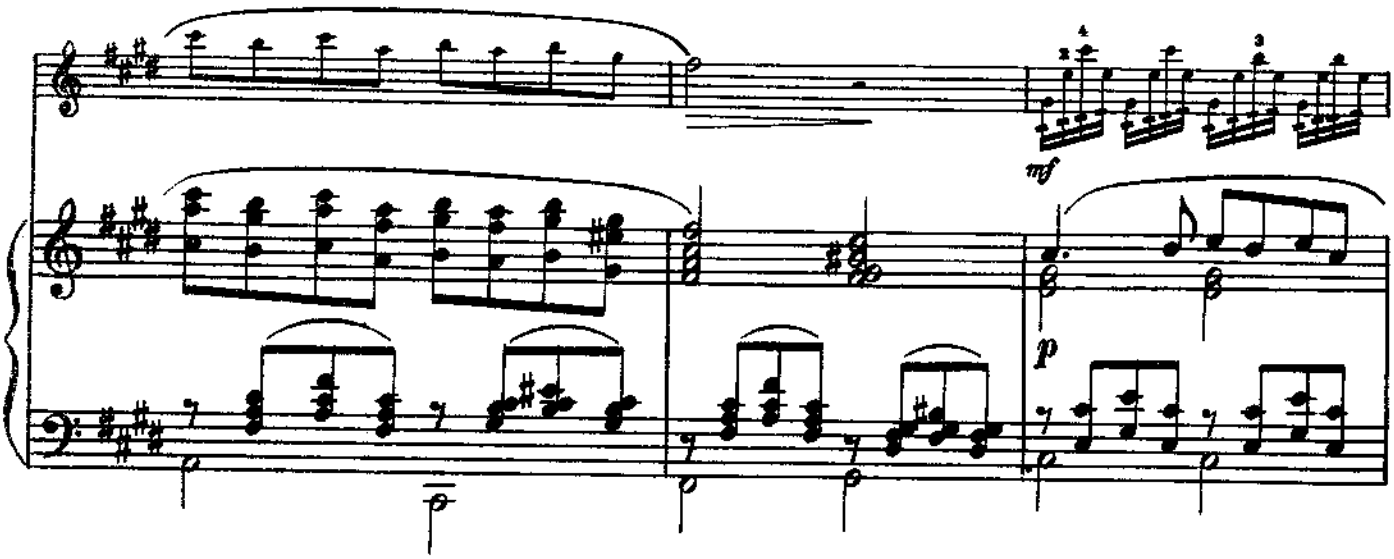
Стр. „ля“

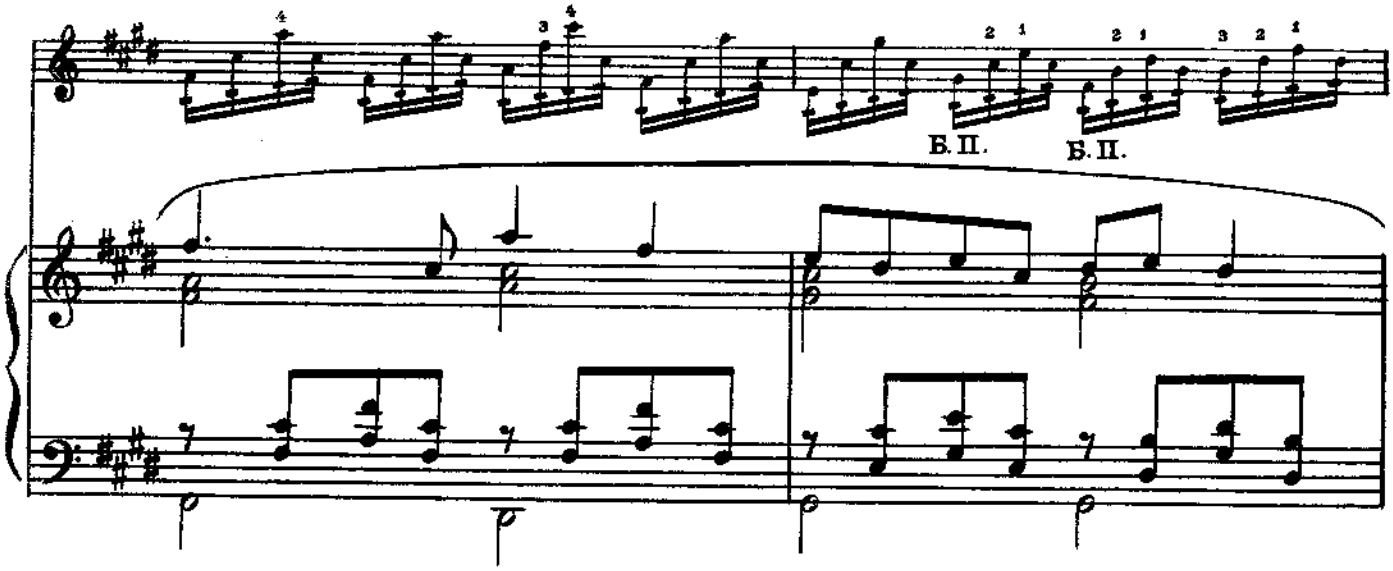
p певуче

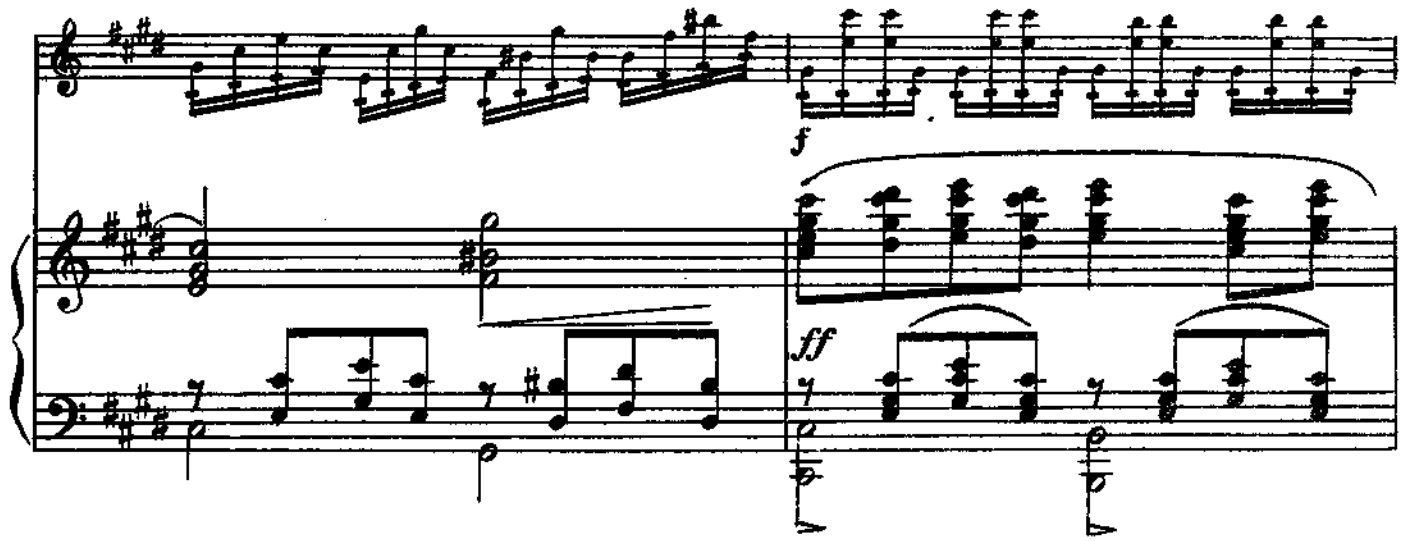
f *p* *p*

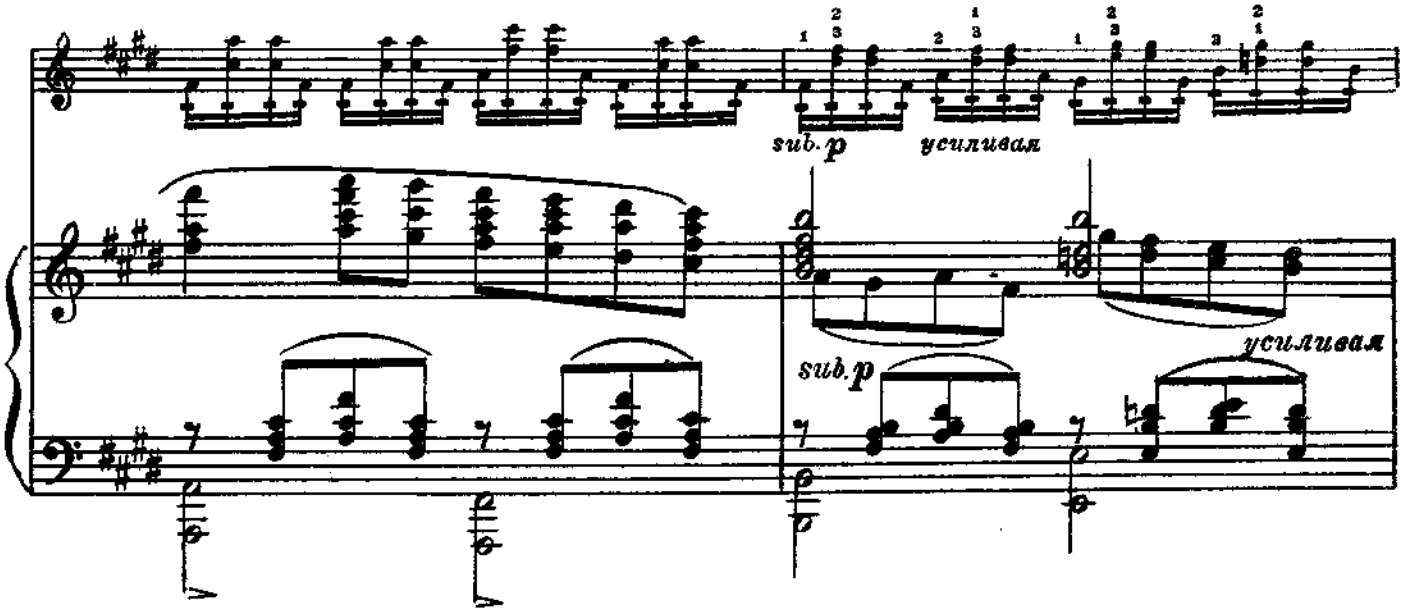
p

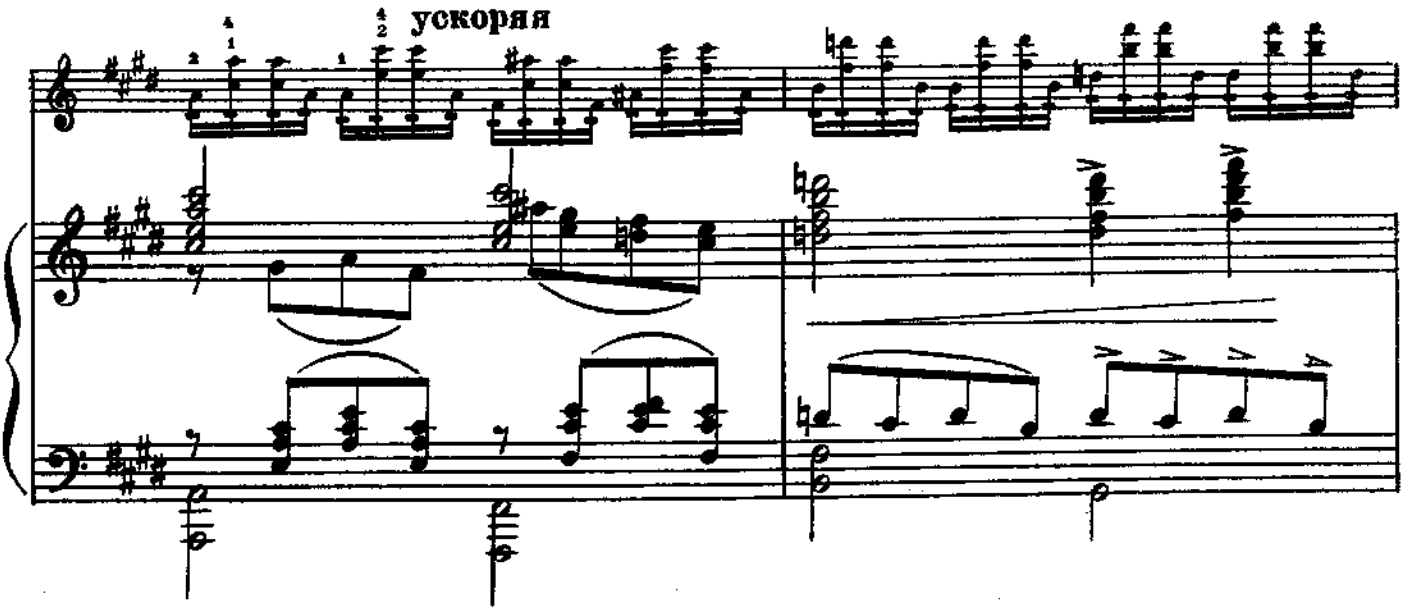



mf
p

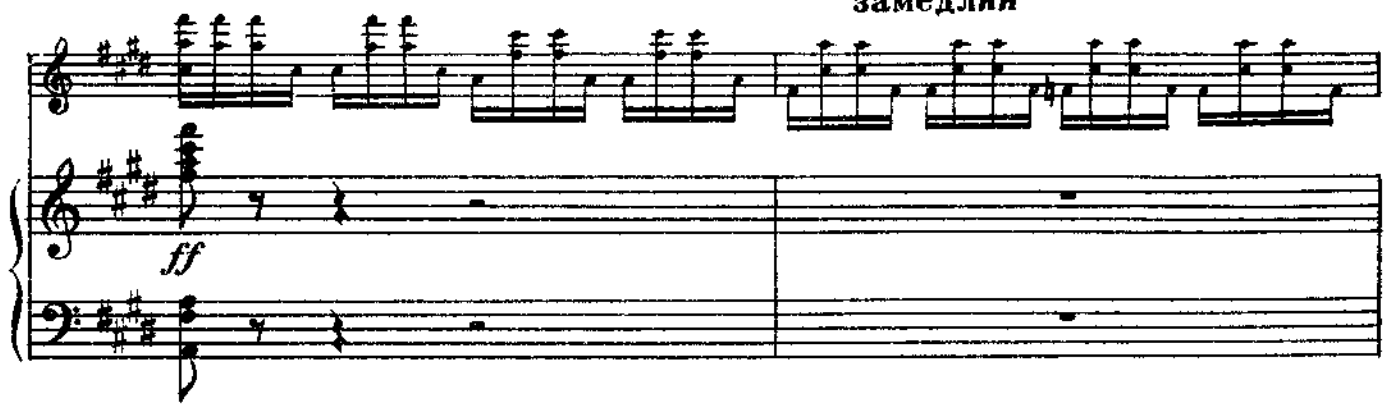

Б. П.
Б. П.


f
ff

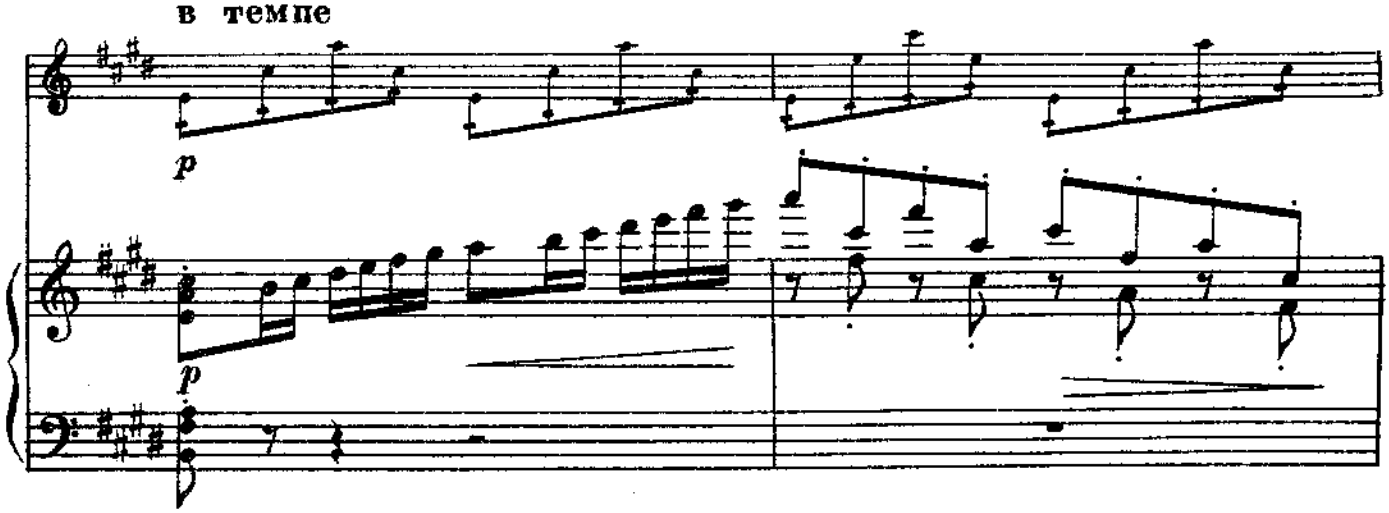

sub. p
усиливая
sub. p
усиливая

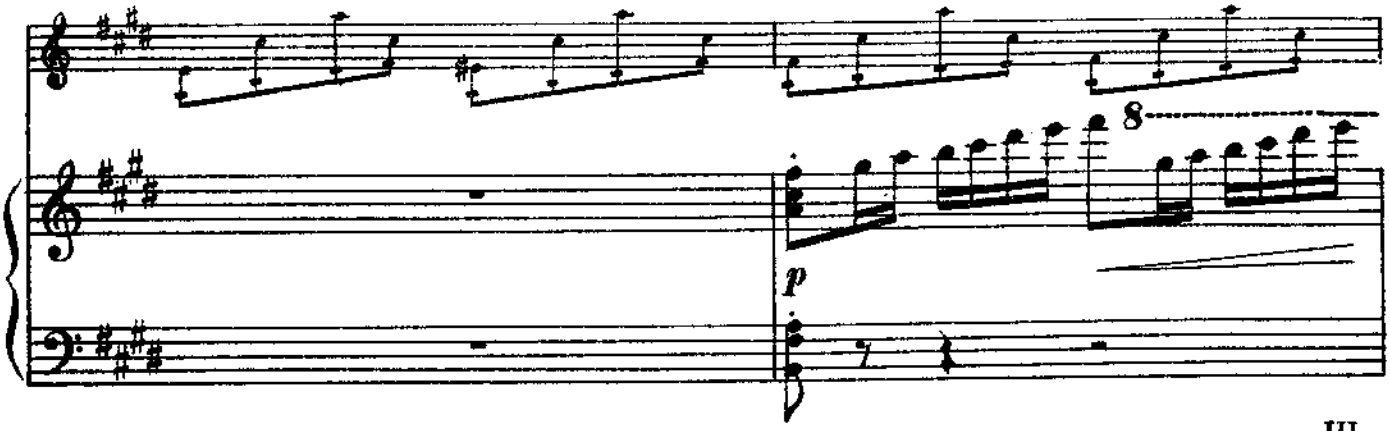

ускоряя

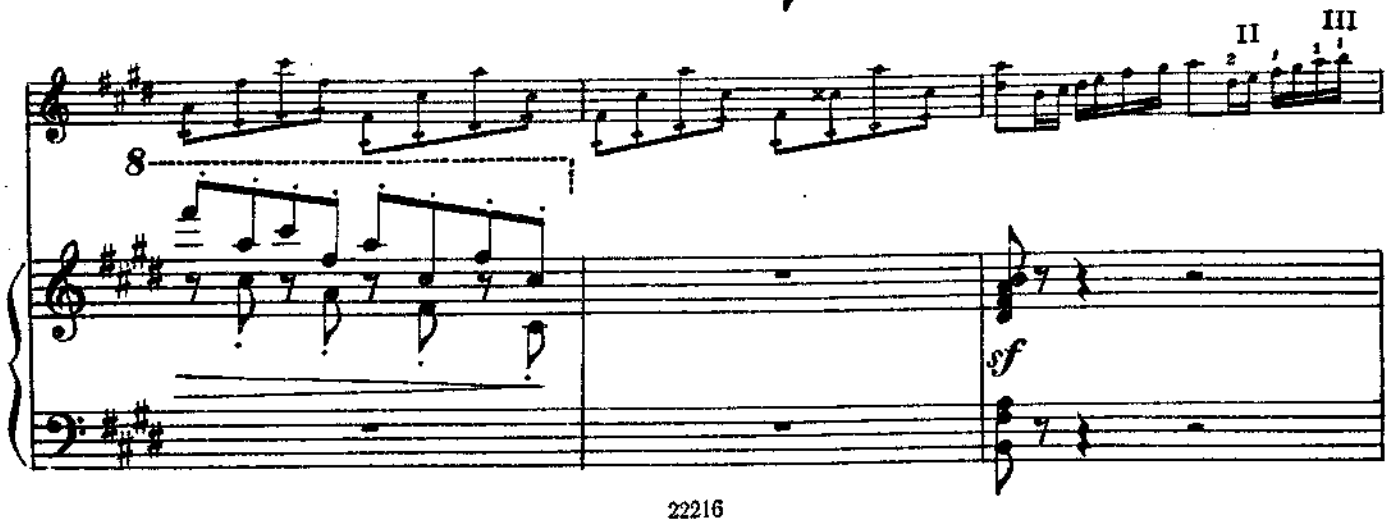
замедляя



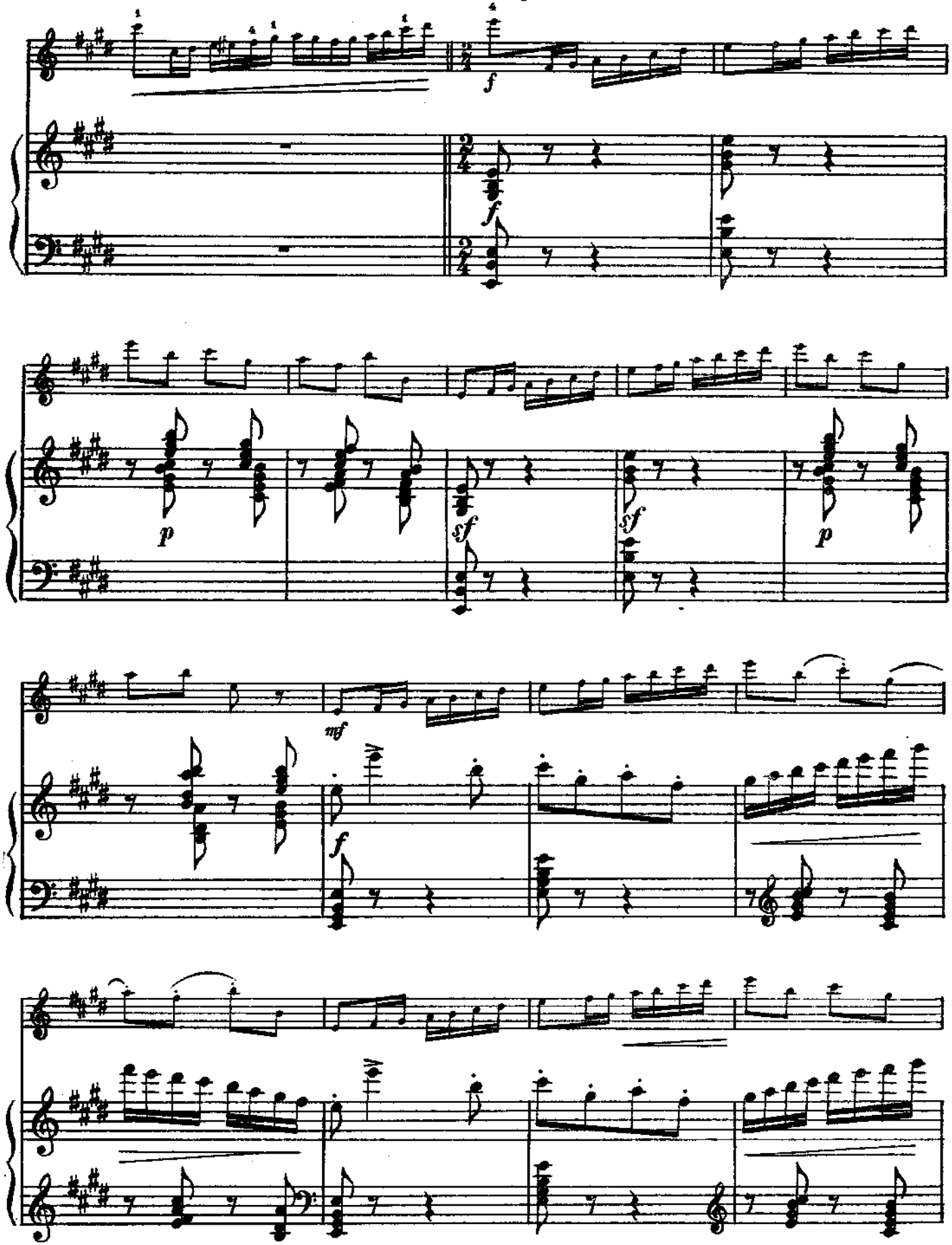
в темпе

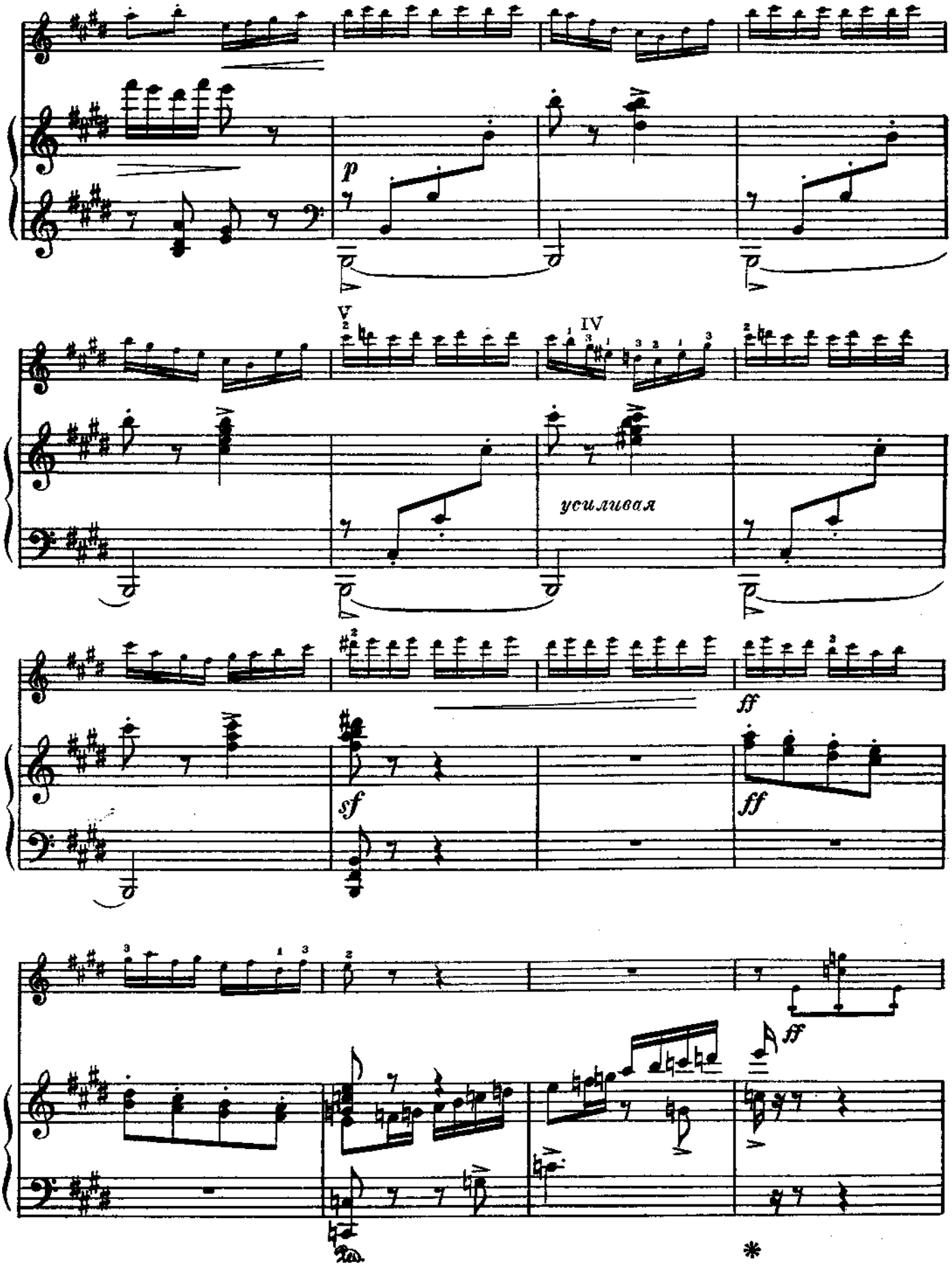


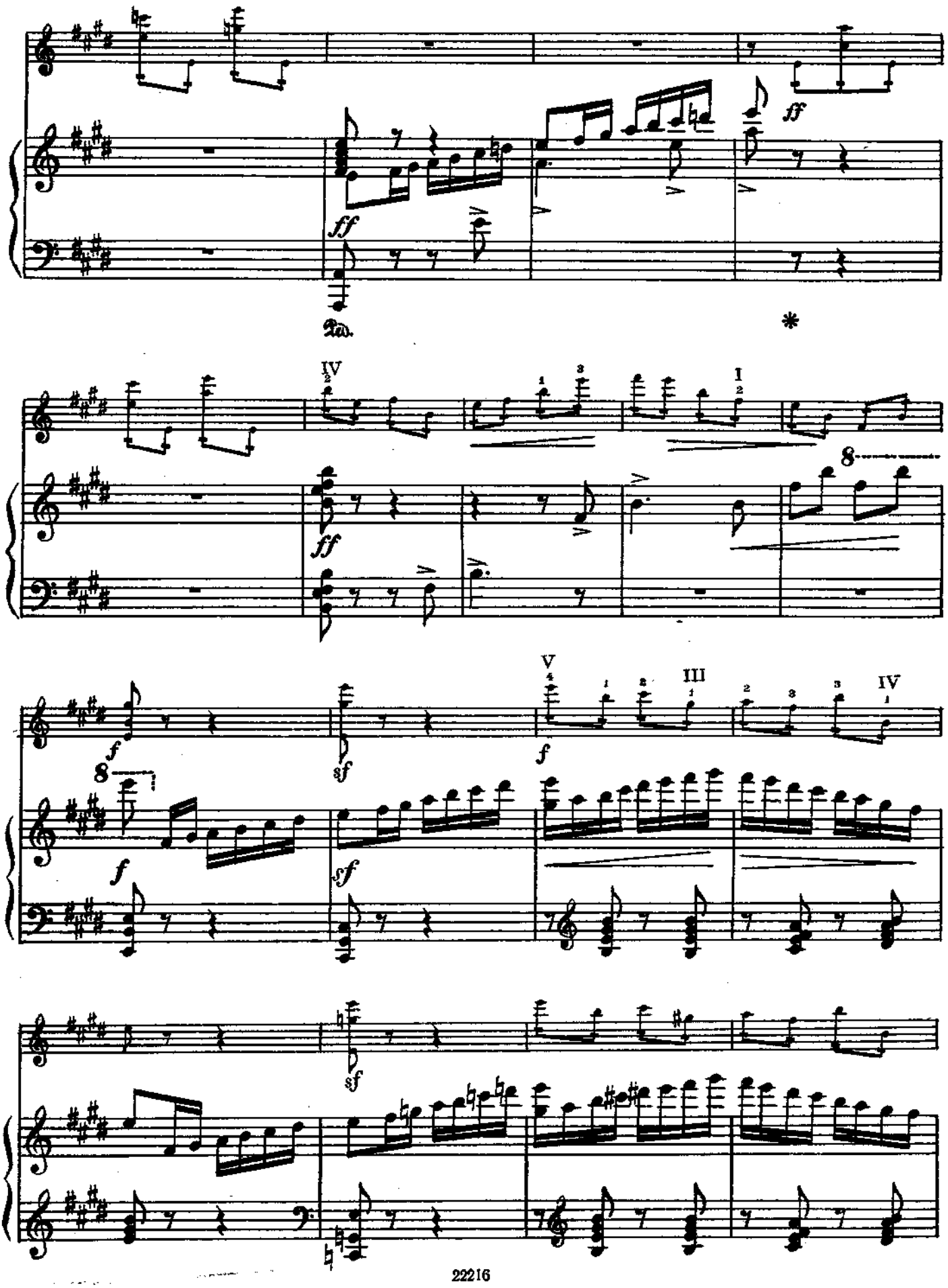


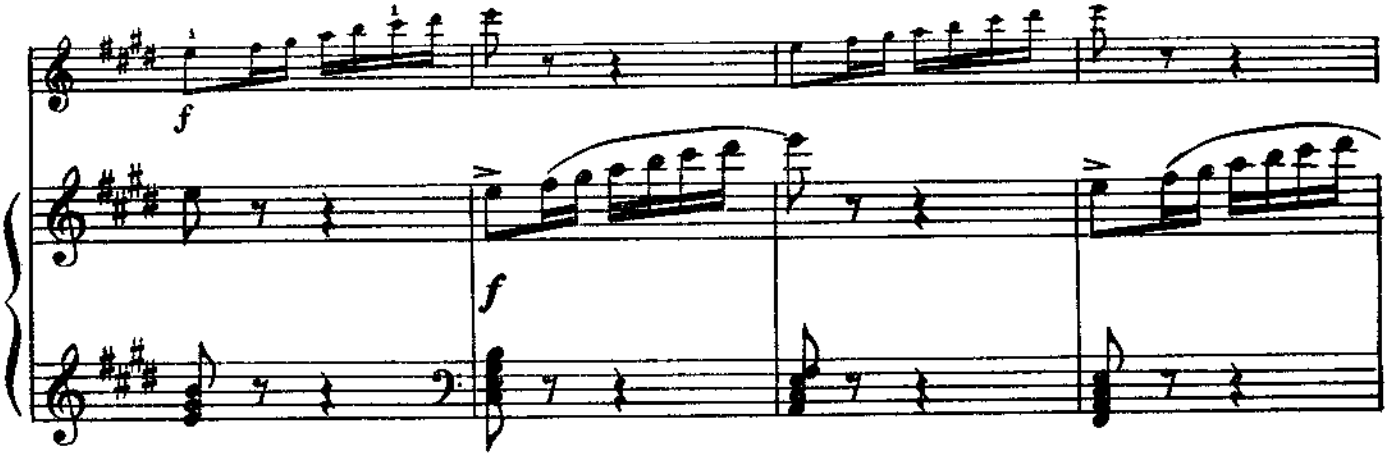


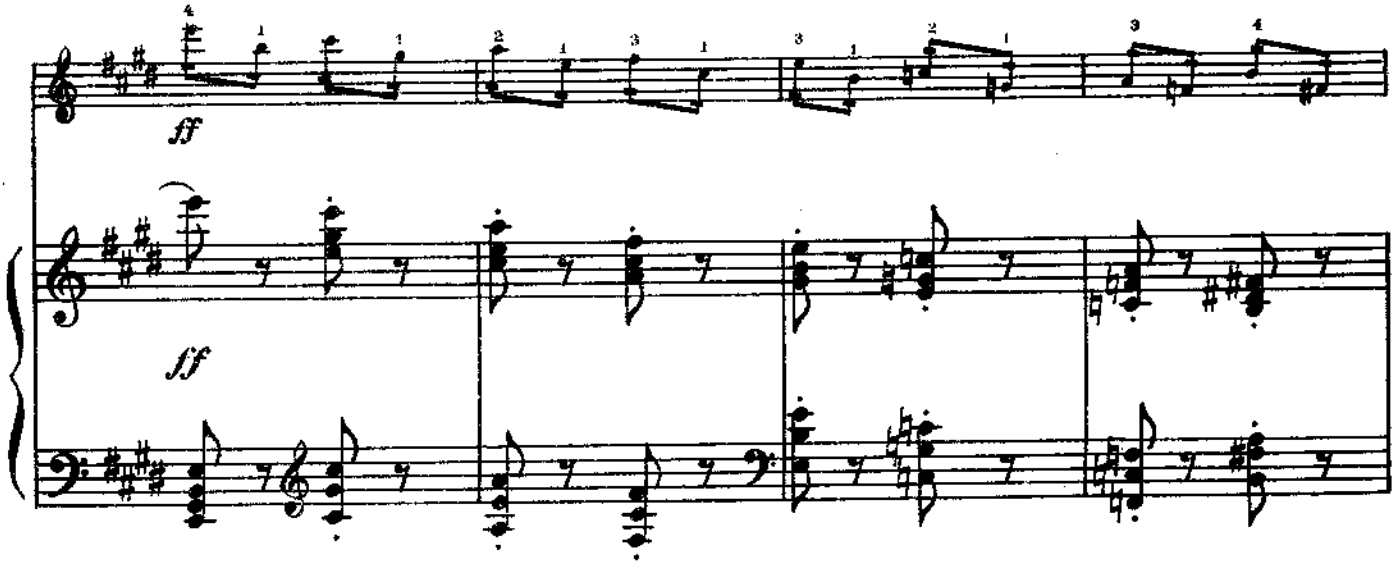
В первом темпе

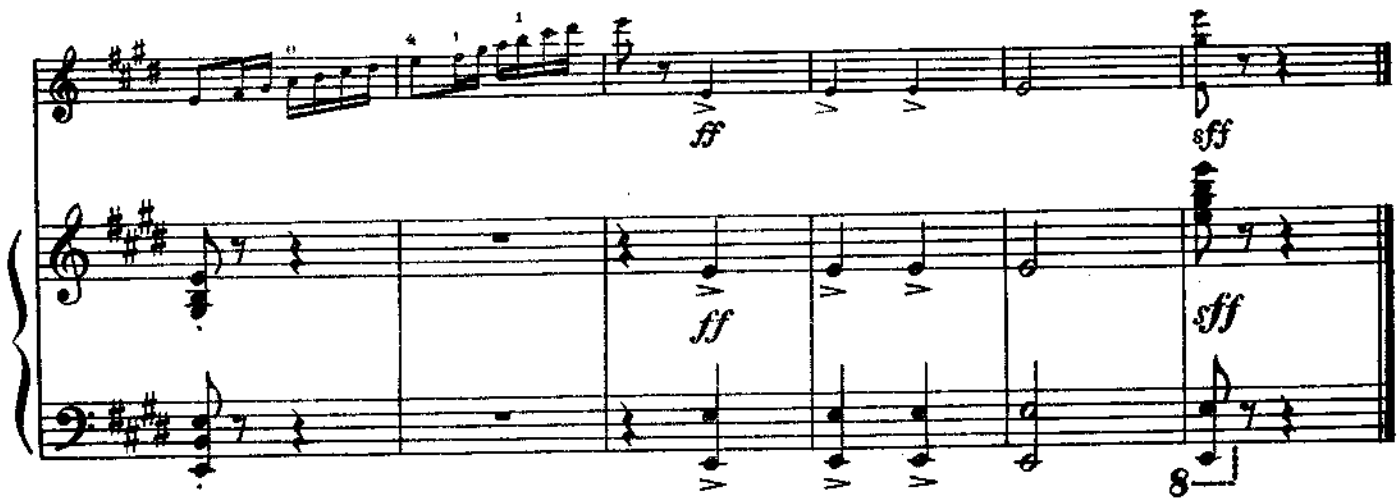



p
усиливая
ff
sf
ff
ff


ff
Ped.
*
IV
I
8
f
sf
V
III
IV


f
f

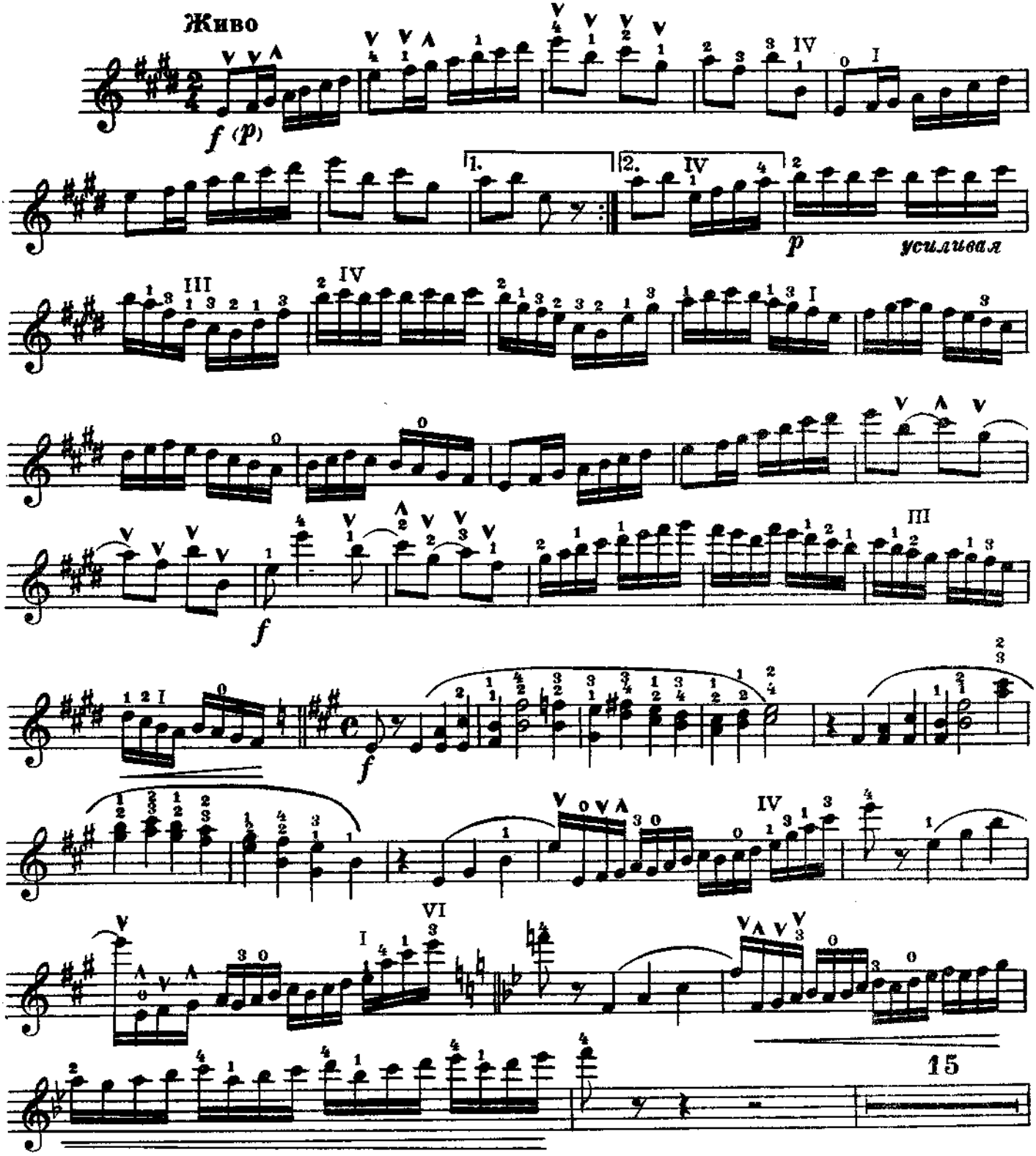

ff
ff


ff
sff
ff
sff
8

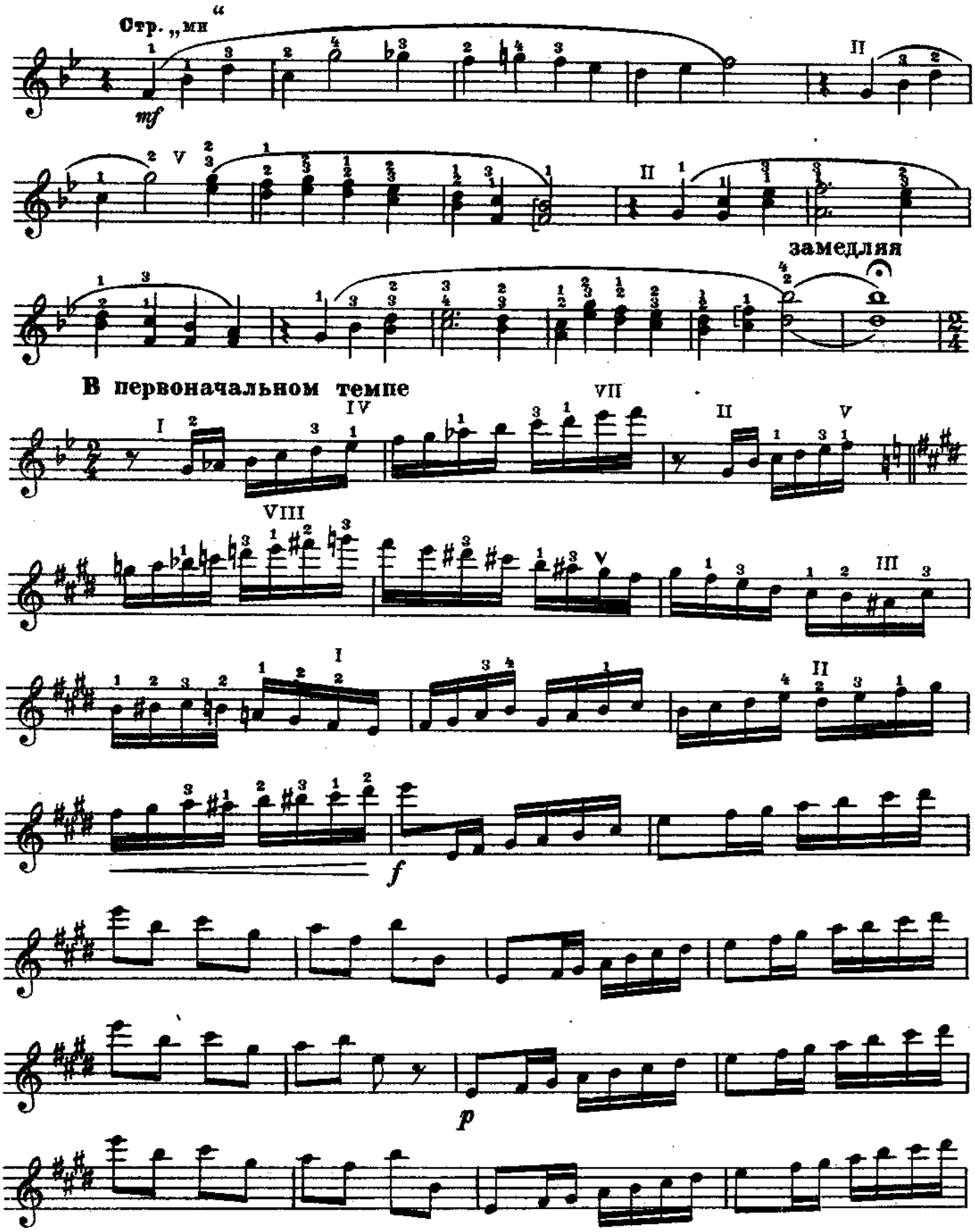
КОНЦЕРТНОЕ РОНДО

Домра

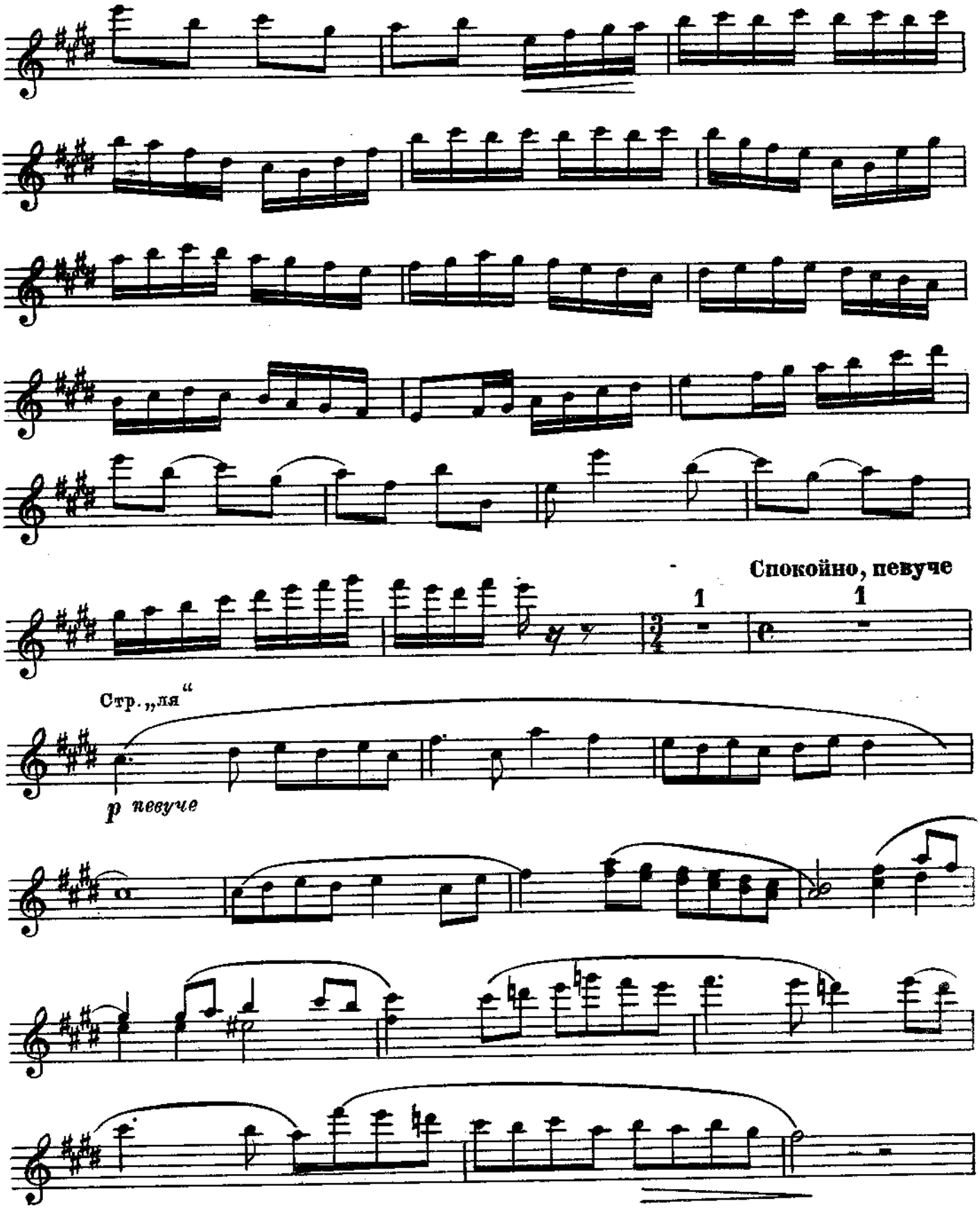
В. ГОРОДОВСКАЯ



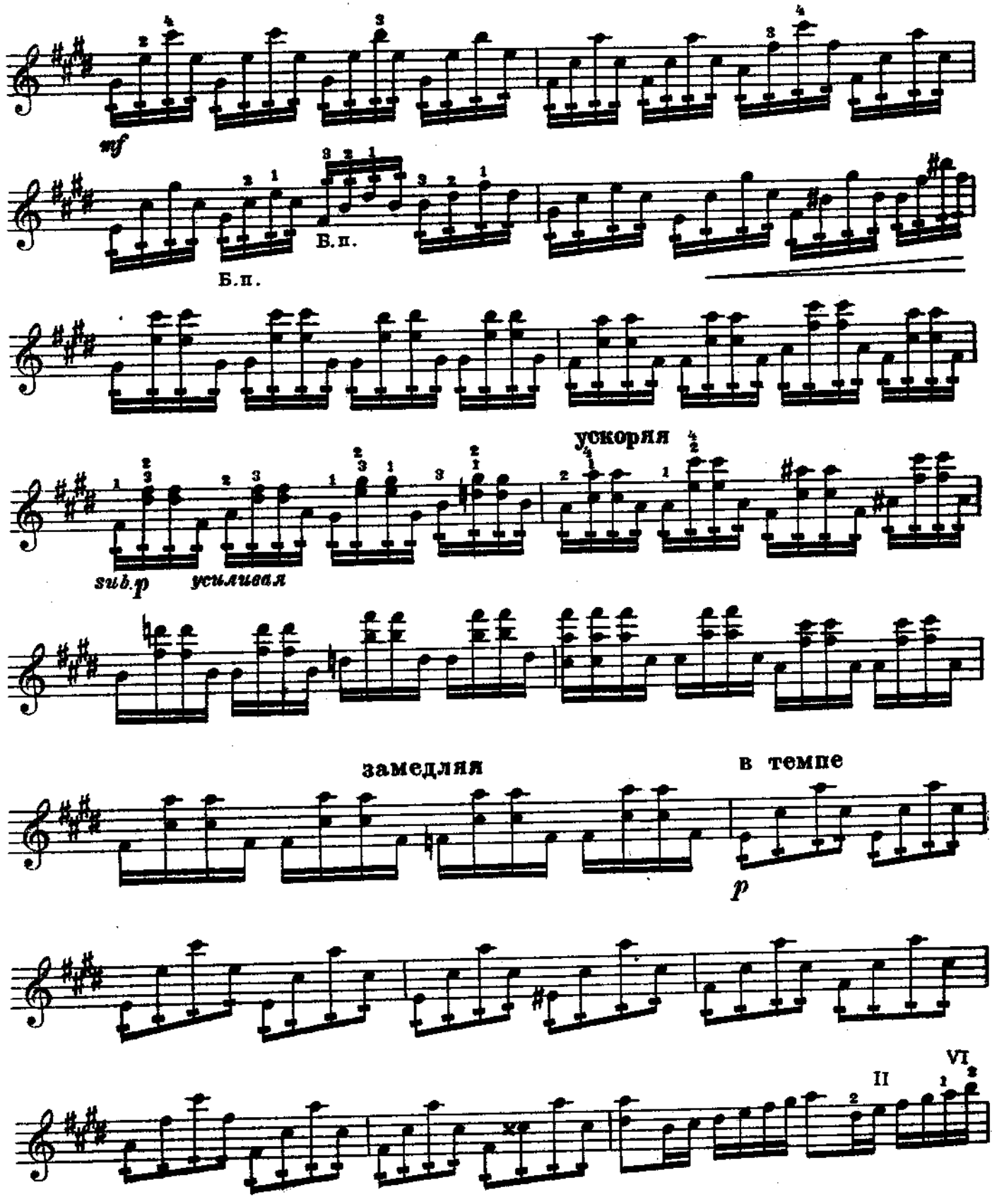
Домра



Домра

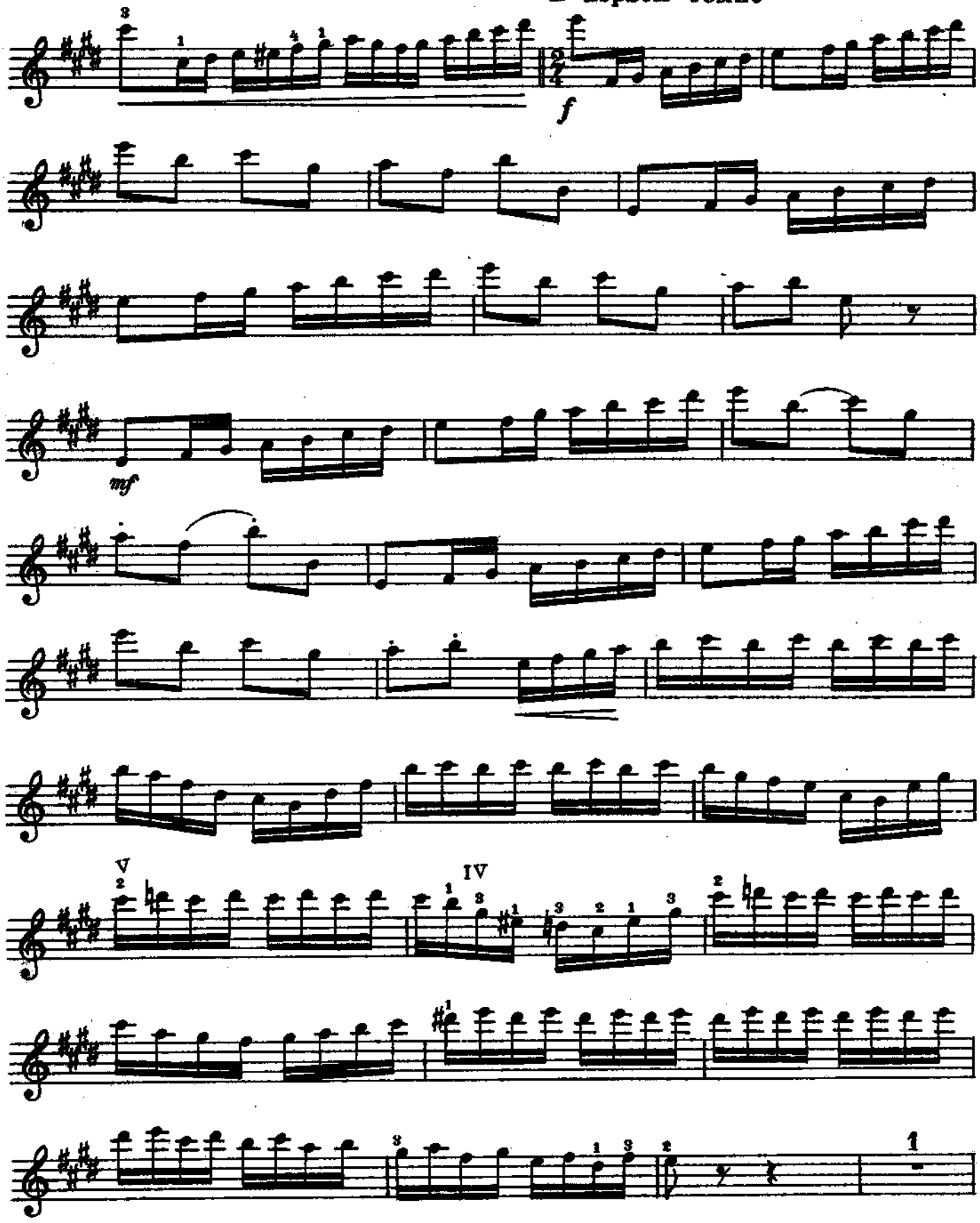


Домра

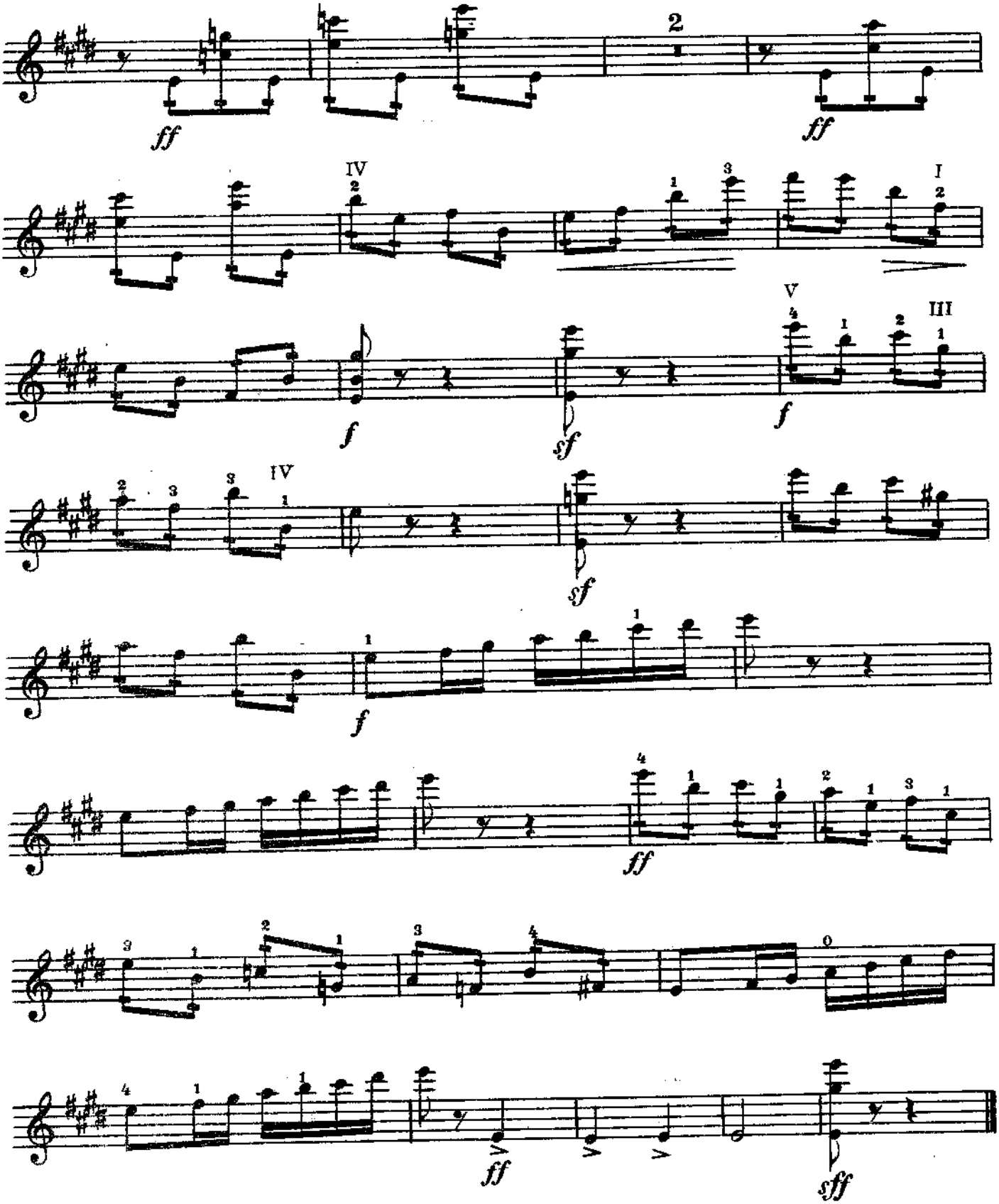


Домра

В первом темпе

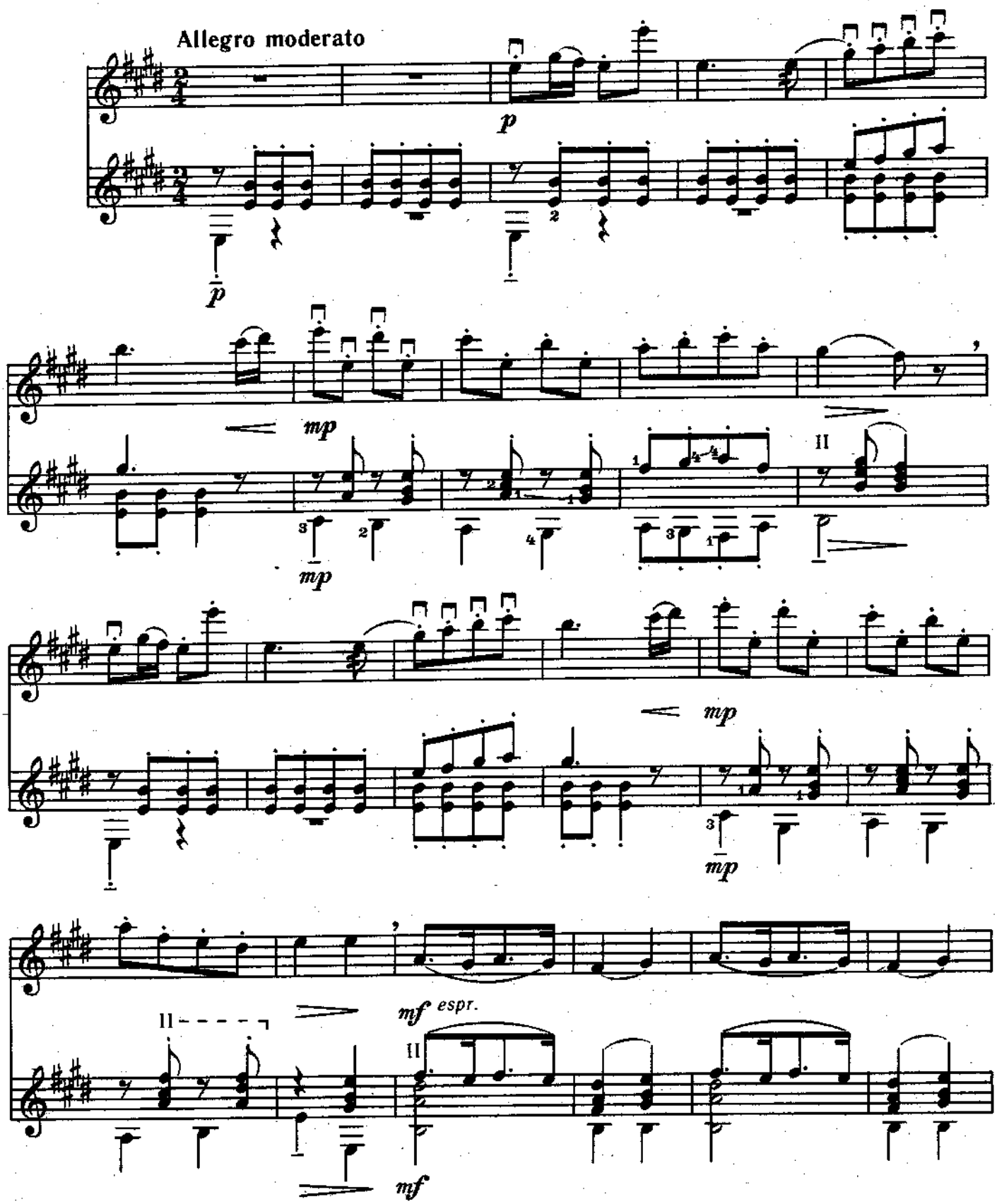


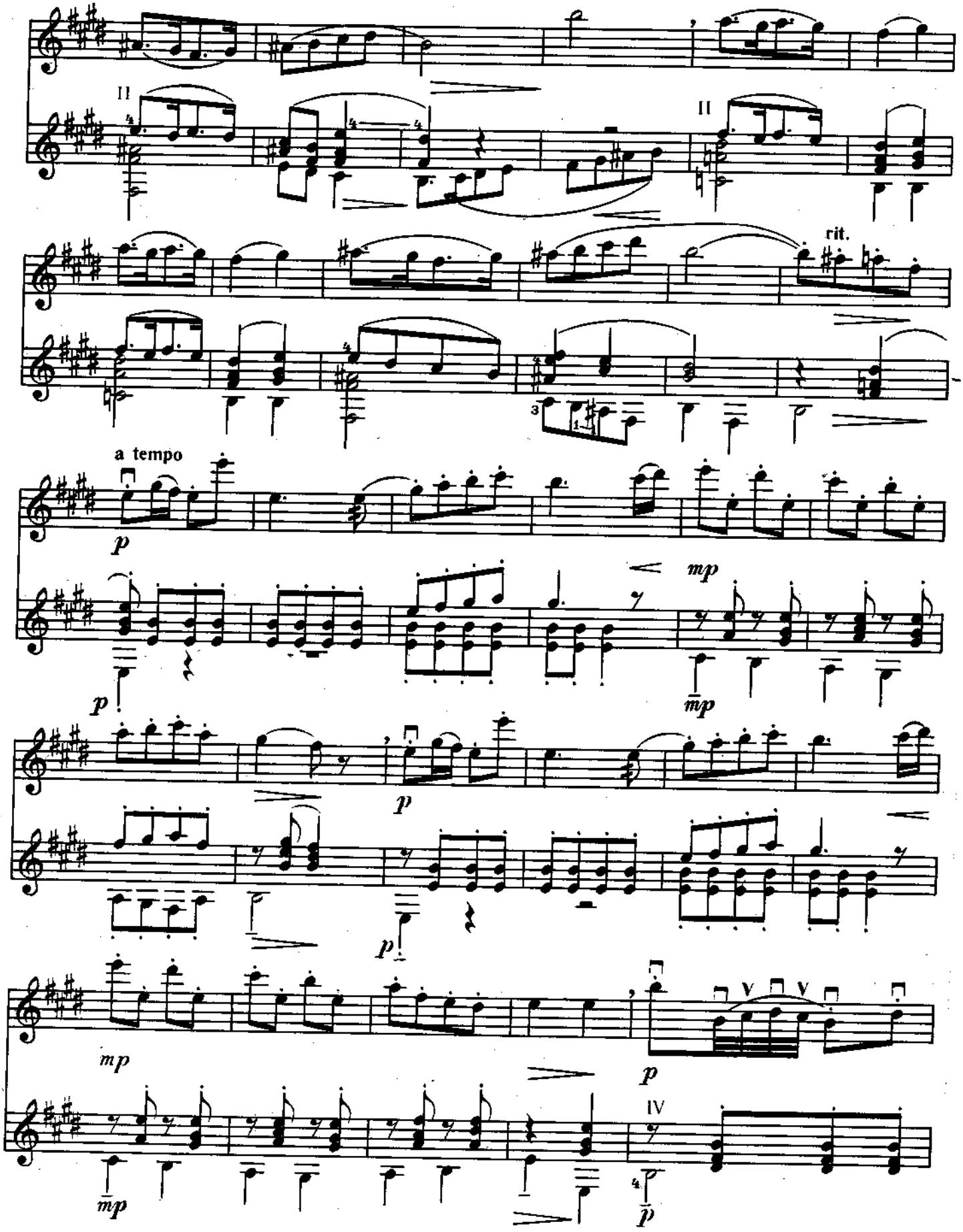
Домра

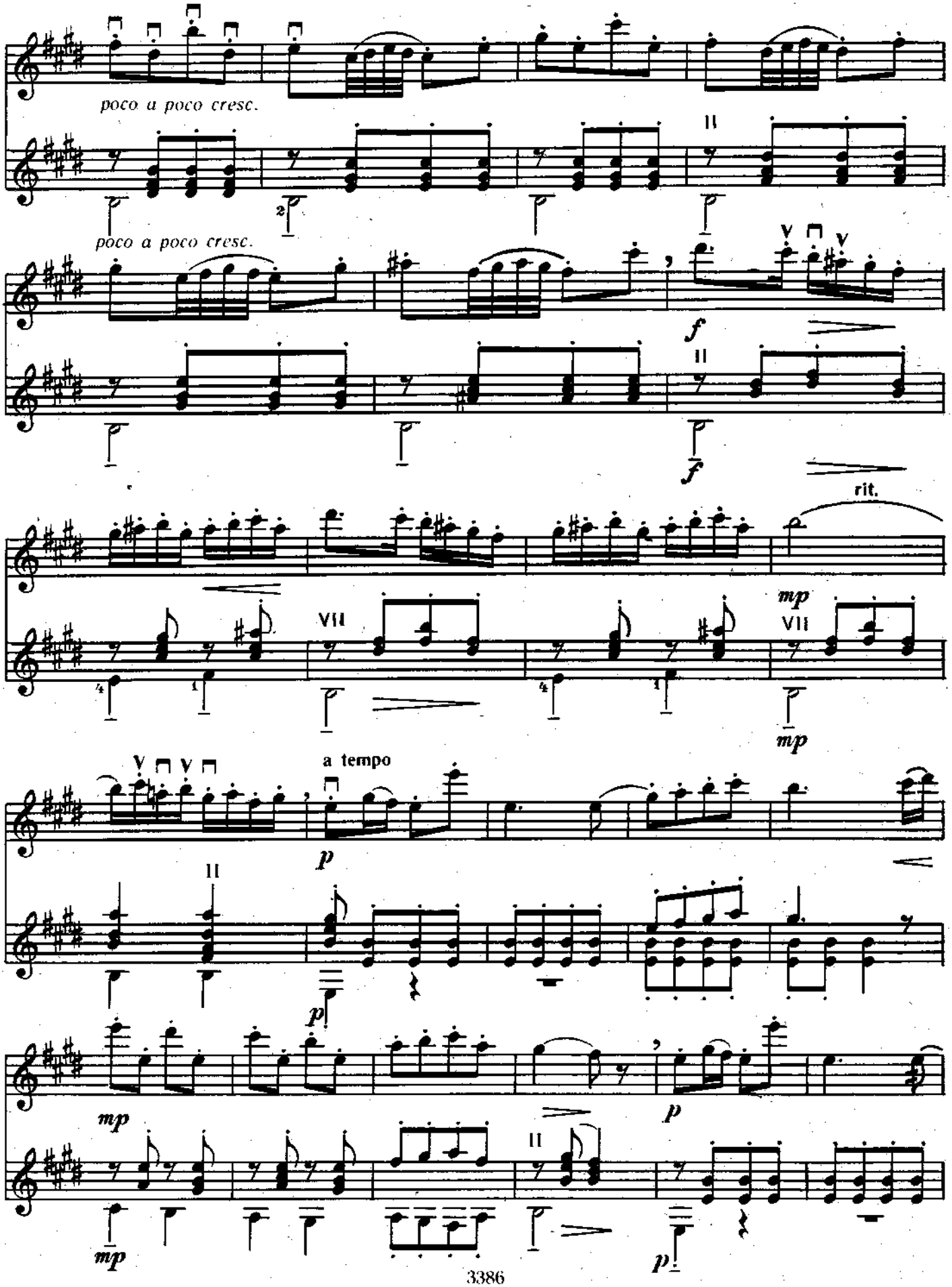


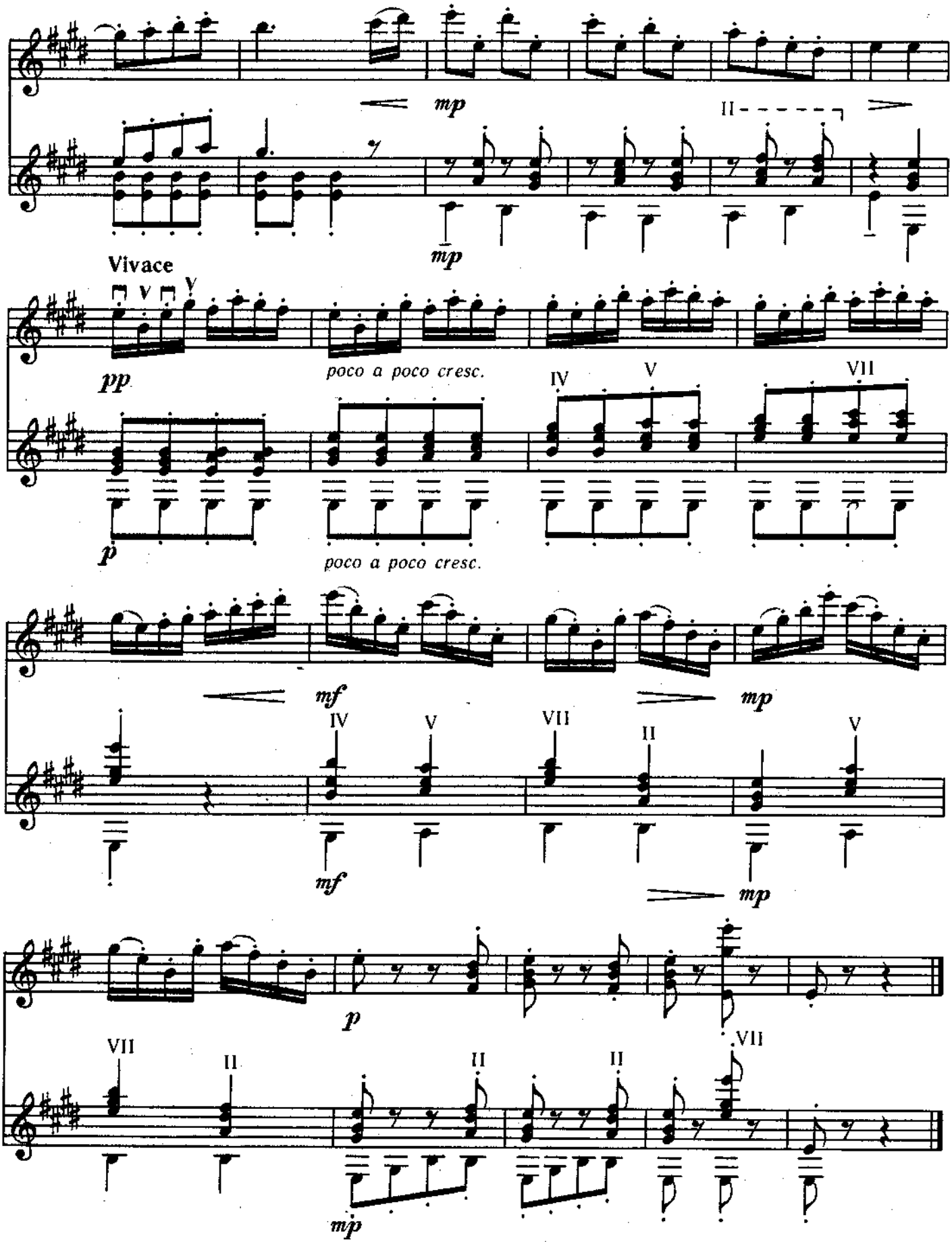
ТАМБУРИН

Ф. ГОССЕК



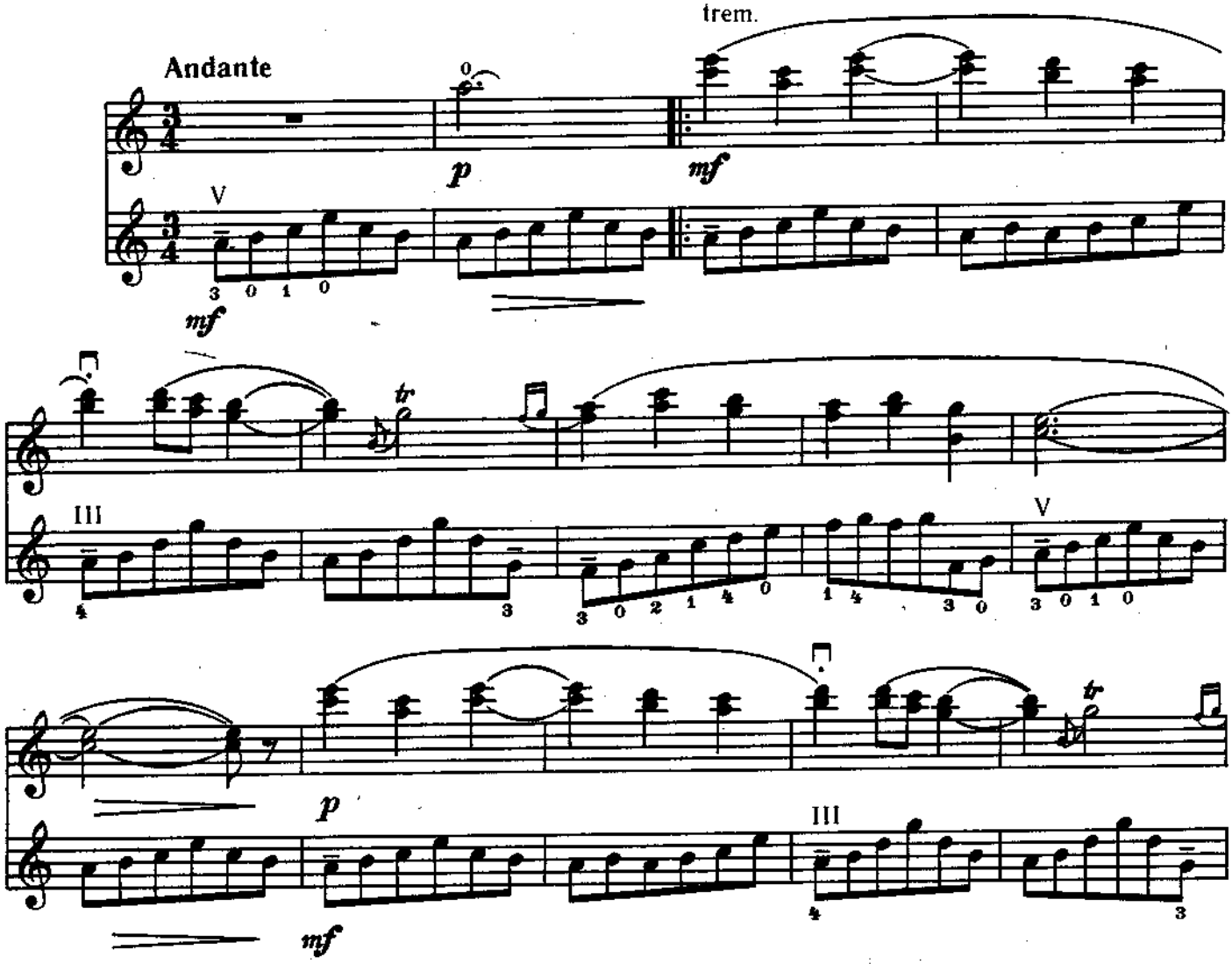

II
II
rit.
a tempo
p
mp
p
mp
p
p
mp
V
V
p
IV
mp
p


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
f
rit.
mp
mp
a tempo
p
p
mp
p
mp
p

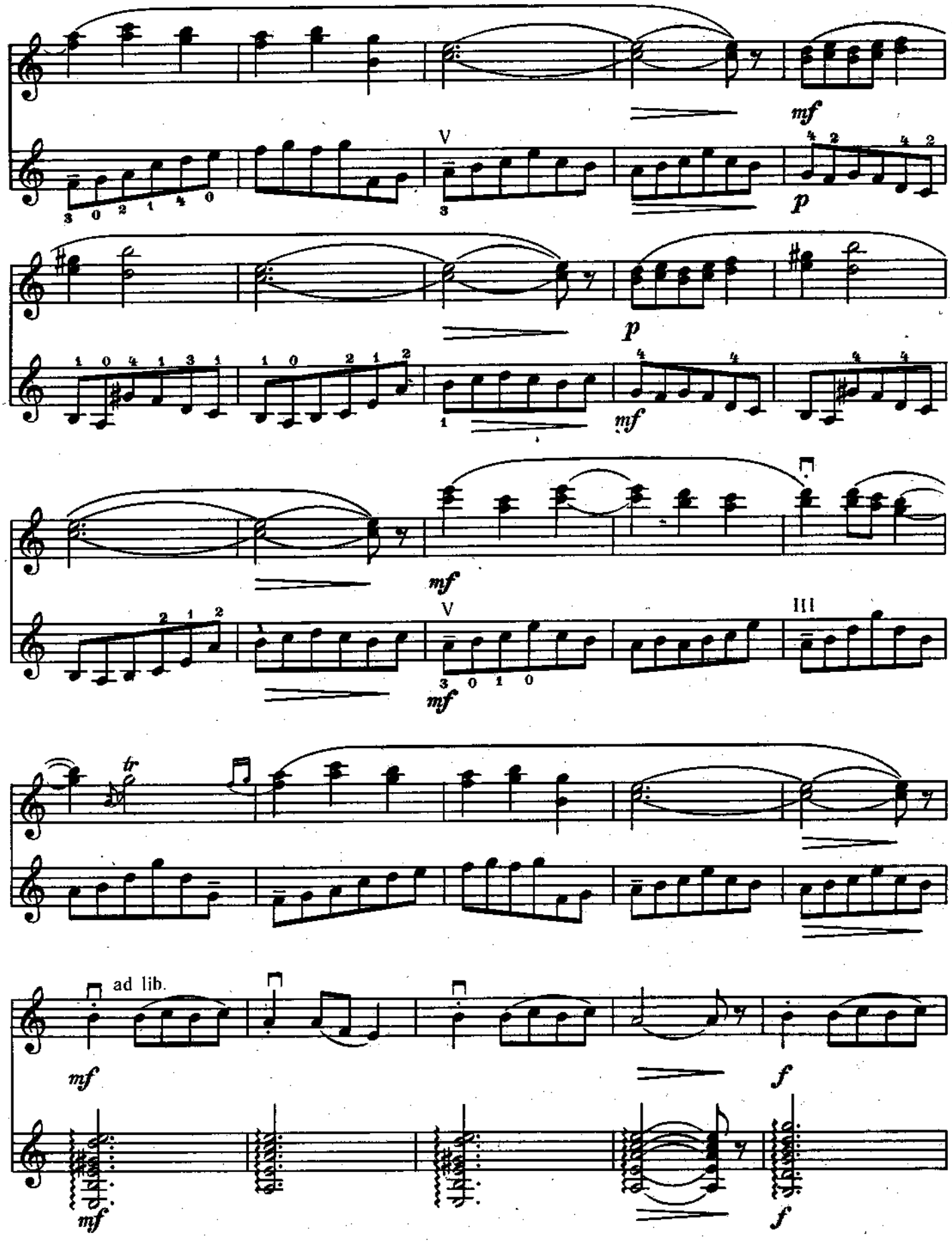

mp
II
mp
Vivace
V
V
pp
poco a poco cresc.
IV
V
VII
p
poco a poco cresc.
mf
mp
IV
V
VII
II
V
mf
mp
p
VII
II
II
II
VII
mp

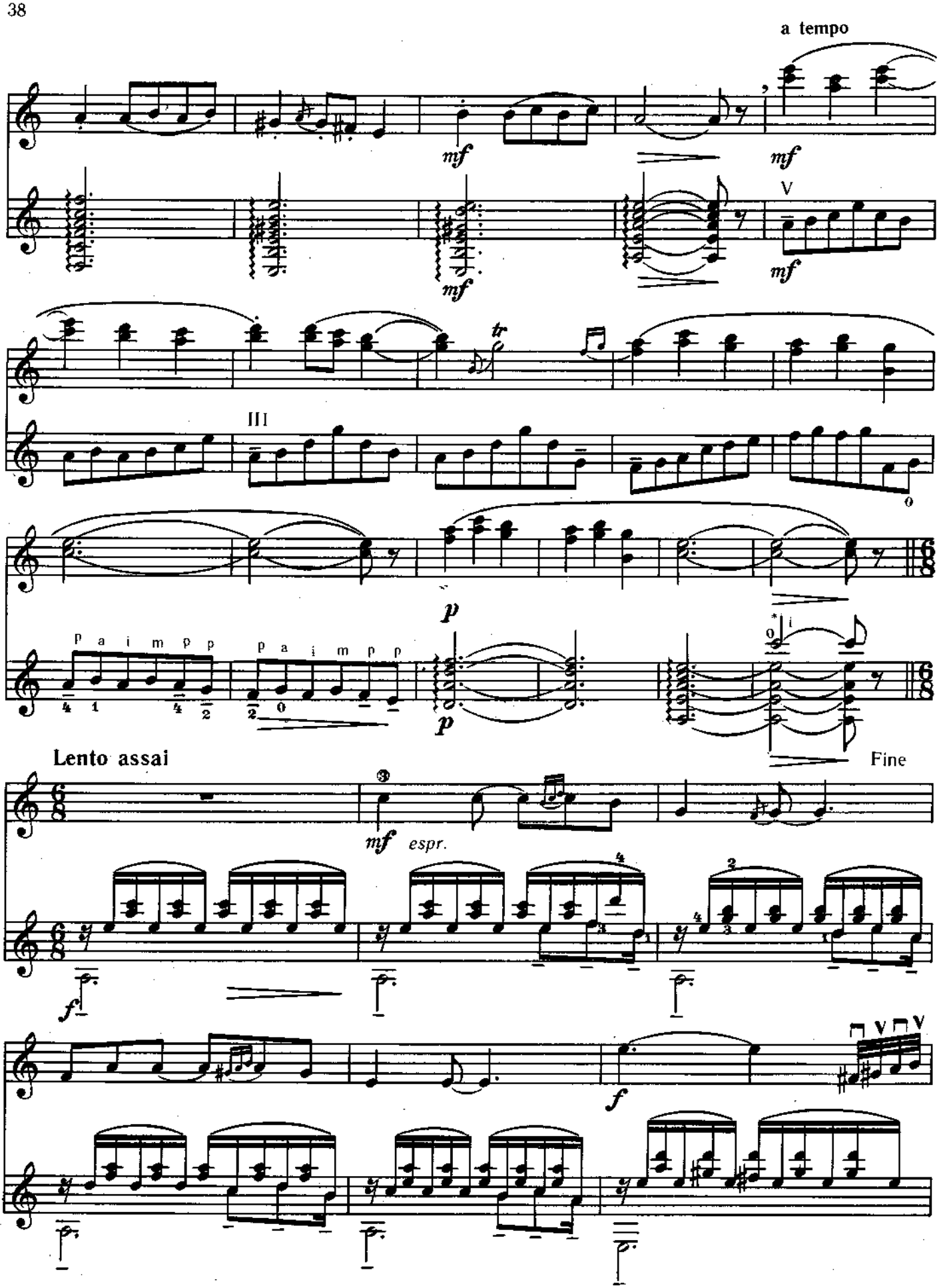
ИСПАНСКИЙ ТАНЕЦ № 2

Э. ГРАНАДОС

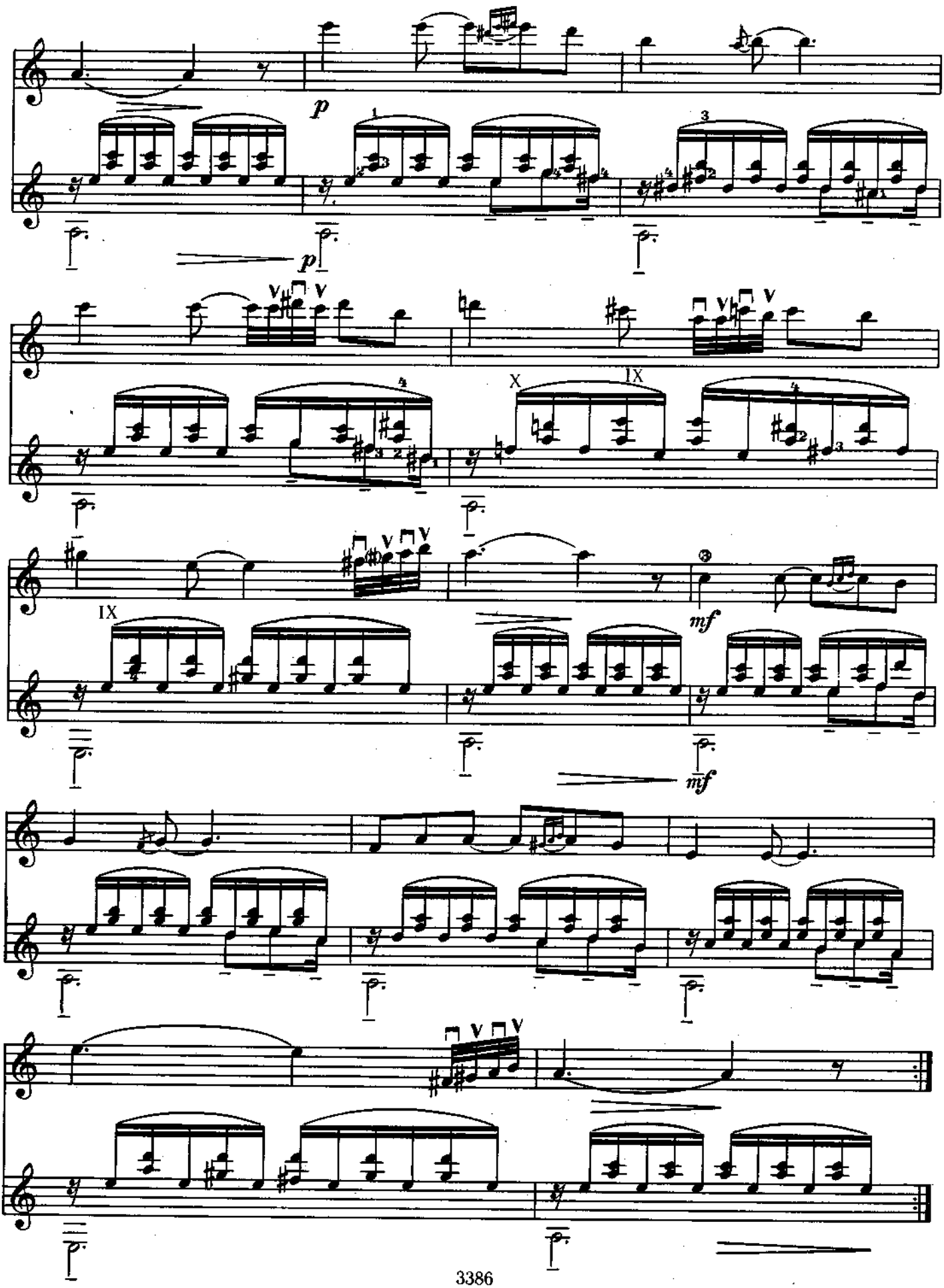


© Издательство «Музыка», 1988 г., обработка.


mf
V
p
p
mf
mf
V
III
mf
tr
ad lib.
mf
f
mf
f



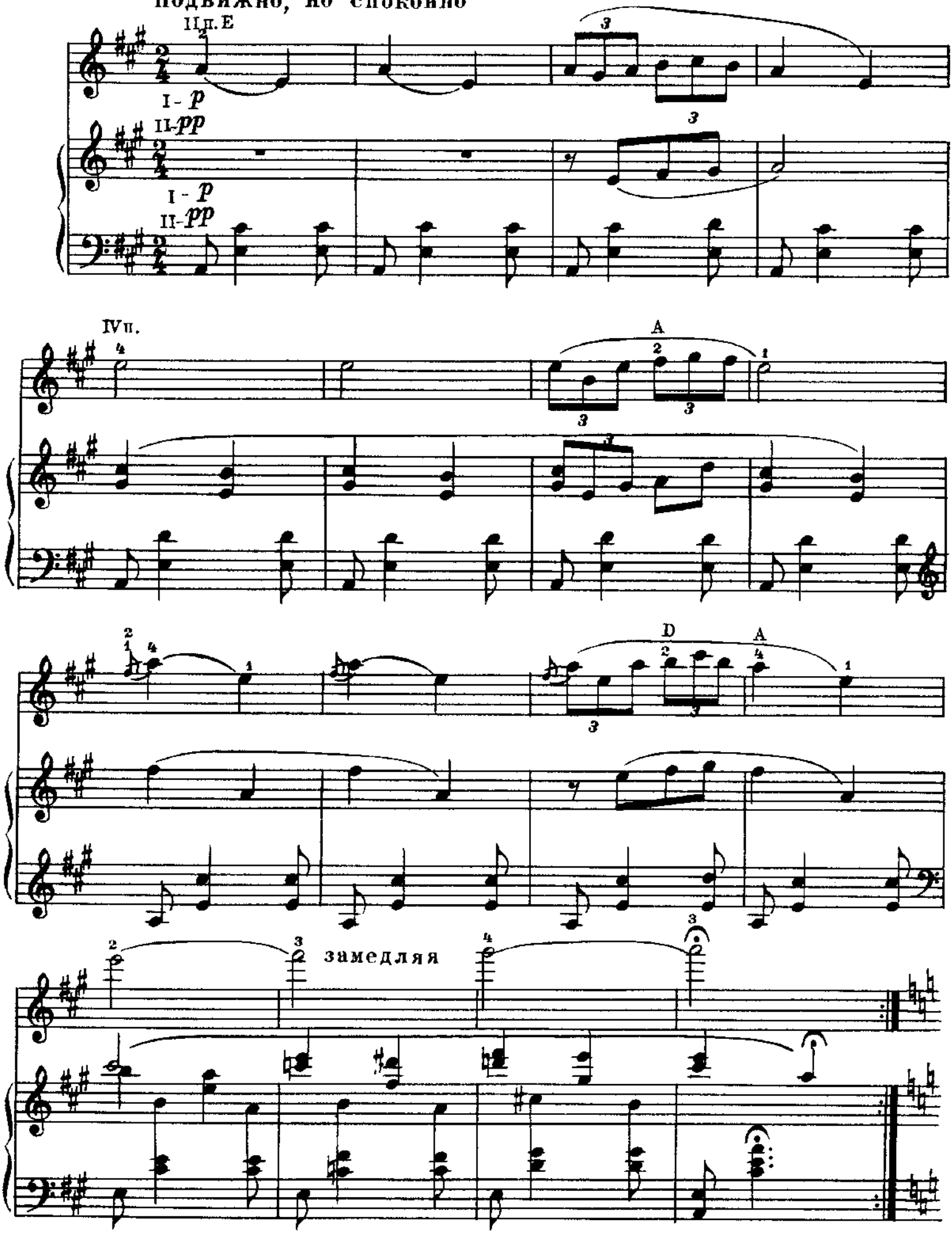
* Искусственный флажолет.

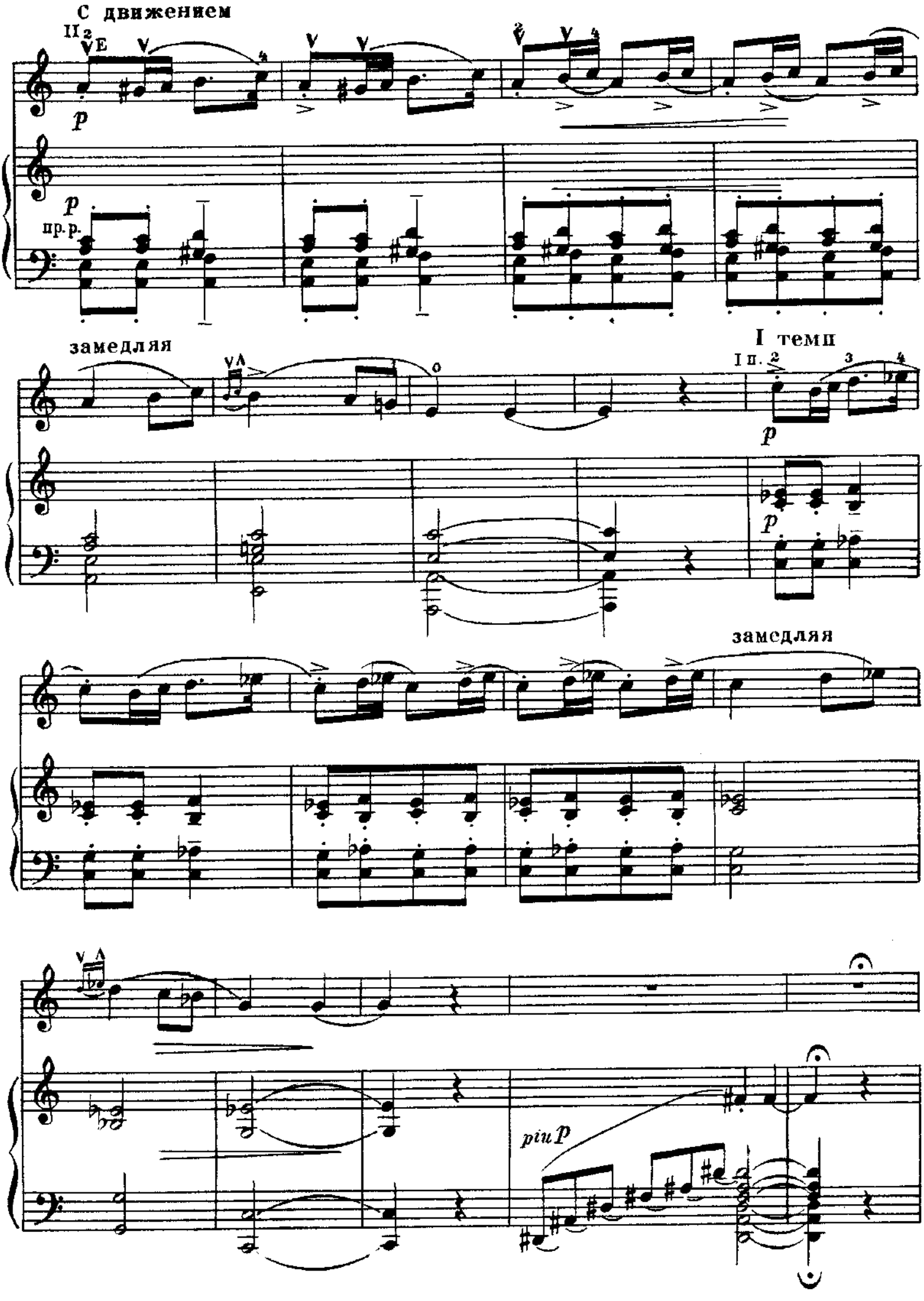

p
p
X
IX
IX
mf
mf

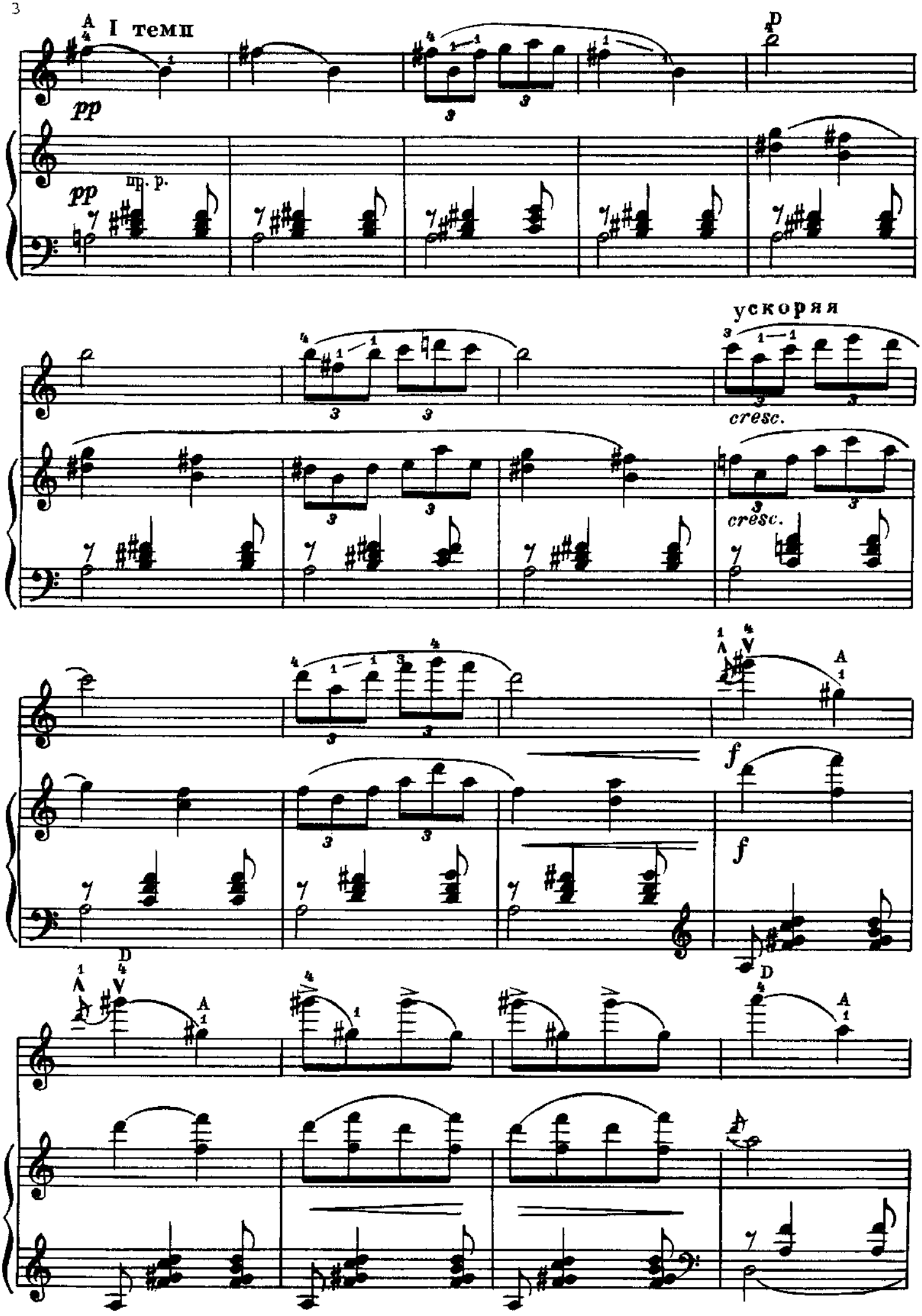
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

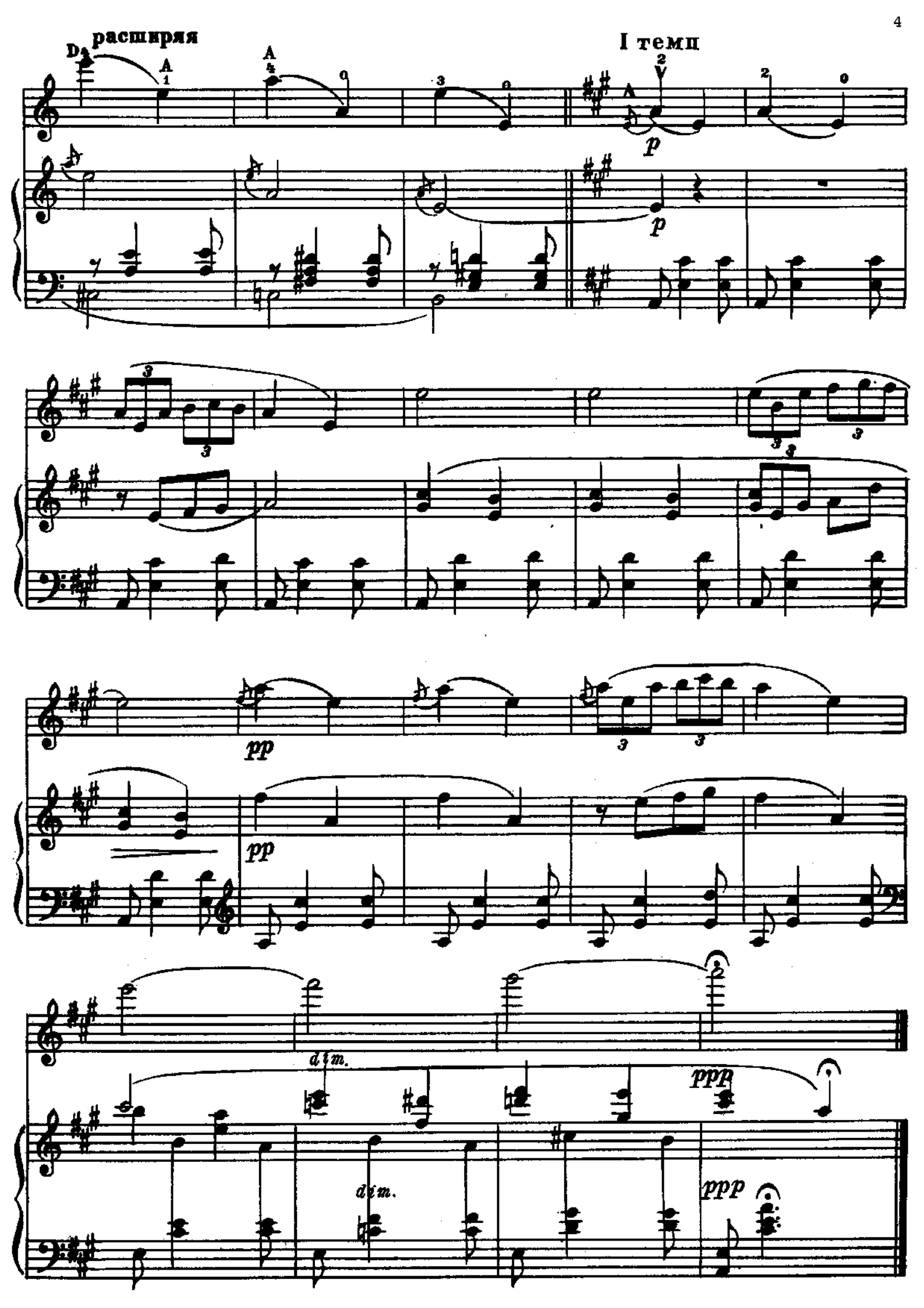
Подвижно, но спокойно

Э. ГРИГ




С движением
II 2
p
пр. р.
замедляя
I темп
I п.
p
замедляя
piu p


I темп
pp
пр. р.
ускоряя
cresc.
f


расширяя
I темп
p
p
pp
pp
dim.
ppp
dim.
ppp

Neue Reform-Schule

für die (8saitige)
Neapolitanische oder Römische

von R. und E. Vorpahl

Mandolinenspielers Lieblinge

Jedes Heft Mk. 7.50

Heft 1.

1. Aennchen von Tharau
2. Auf Matrosen, die Anker gelichtet
3. Es kann ja nicht immer so bleiben
4. Es zogen drei Burschen
5. Bald gras' ich am Neckar
6. Hoch vom Dachstein
7. Der rote Sarafan
8. Das Dreigespann
9. Freiheit die ich meine
10. Freude, schöner Götterfunken
11. Lützows wilde Jagd
12. Ça ça geschmauset
13. Ich hab mich ergeben
14. Schöne Minka, ich muß scheiden
15. Soviel Stern am Himmel stehen
16. Hans und Liesel
17. Vom hoh'n Olymp
18. Wer hat dich du schöner Wald
19. Wenn's Mailüfterl' weht
20. Im Wald und auf der Heide
21. Ein freies Leben führen wir
22. Wiegenlied
23. Lied v. Beethoven
24. In einem kühlen Grunde
25. Noch sind die Tage der Rosen
26. Der Wanderer
27. An Alexis send' ich dich
28. Santa Lucia
29. Die Uhr
30. Letzte Rose
31. Nachtigall, o Nachtigall
32. Nach Sevilla
33. Sie sollen ihn nicht haben
34. Der Zigeunerknabe im Norden
35. Ça ira
36. Polnisches Lied
37. Oesterreichisches Nationallied
38. Minnelied
39. Schwäbisches Volkslied
40. Du siehst mich an
41. Die Fahnenwacht
42. Am Meer
43. Leise flehen meine Lieder
44. Studentenlieder
45. Tränen der Rose
46. Der Odem Gottes weht
47. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn
48. Guten Morgen schöne Müllerin
49. Du trauter Stern
50. Spinn, spinn
51. Abendempfindung
52. Ich schnitt es gern in alle Rinden ein
53. Minnelied
54. Es fiel ein Reif

Heft 2.

1. Lorelei-Rhein-Klänge, Walzer . . Joh. Strauß
2. Hochzeitsmarsch aus „Sommernachtstraum“ . . . . . Mendelssohn-Bartoldy
3. Böhmische Polka
4. Donauwellen, Walzer . . . . . Ivanovici
5. Radetzky-Marsch . . . . . Joh. Strauß
6. Trauer-Marsch . . . . . Chopin
7. Schönbrunner Walzer . . . . . Lanner
8. Türkischer Marsch . . . . . Mozart
9. Pesther Walzer . . . . . Lanner
10. Marsch aus „Judas Maccabäus“ . . . Händel
11. Dorfschwalben aus Oesterreich, Walzer Joh. Strauß
12. Polka . . . . . Labitzky
13. Hoffnungsstrahlen, Walzer . . . . . Laun
14. La Paloma, Walzer . . . . . Yradier
15. Hohenfriedberger Marsch
16. Frauenherz, Mazurka . . . . . Joh. Strauß
17. Donaulieder, Walzer . . . . . Joh. Strauß
18. Mädel kämm' Dich, putz Dich, Rheinländer
19. Türkischer Marsch . . . . . Beethoven
20. Marien-Walzer . . . . . Lanner
21. Quadrille (Contretanz) . . . . . H. Zehr
22. Torgauer Marsch
23. Die Werber, Walzer . . . . . Lanner
24. Annen-Polka . . . . . Joh. Strauß
25. Marsch . . . . . C. M. v. Weber
26. Rheinländer
27. Philomelen-Walzer . . . . . Strauß
28. Abendsterne, Walzer . . . . . Lanner
29. Sorgenbrecher-Walzer . . . . . Strauß
30. Zigeuner-Marsch aus „Preciosa“ C. M. v. Weber
31. Venetianer-Galopp . . . . . Strauß

Neue Reform-Schule

für die (8 saitige)
Neapolitanische oder Römische

MANDOLINE

zum Selbstunterricht
wie zur Hand des Lehrers

von

R. & E. Vorpahl.

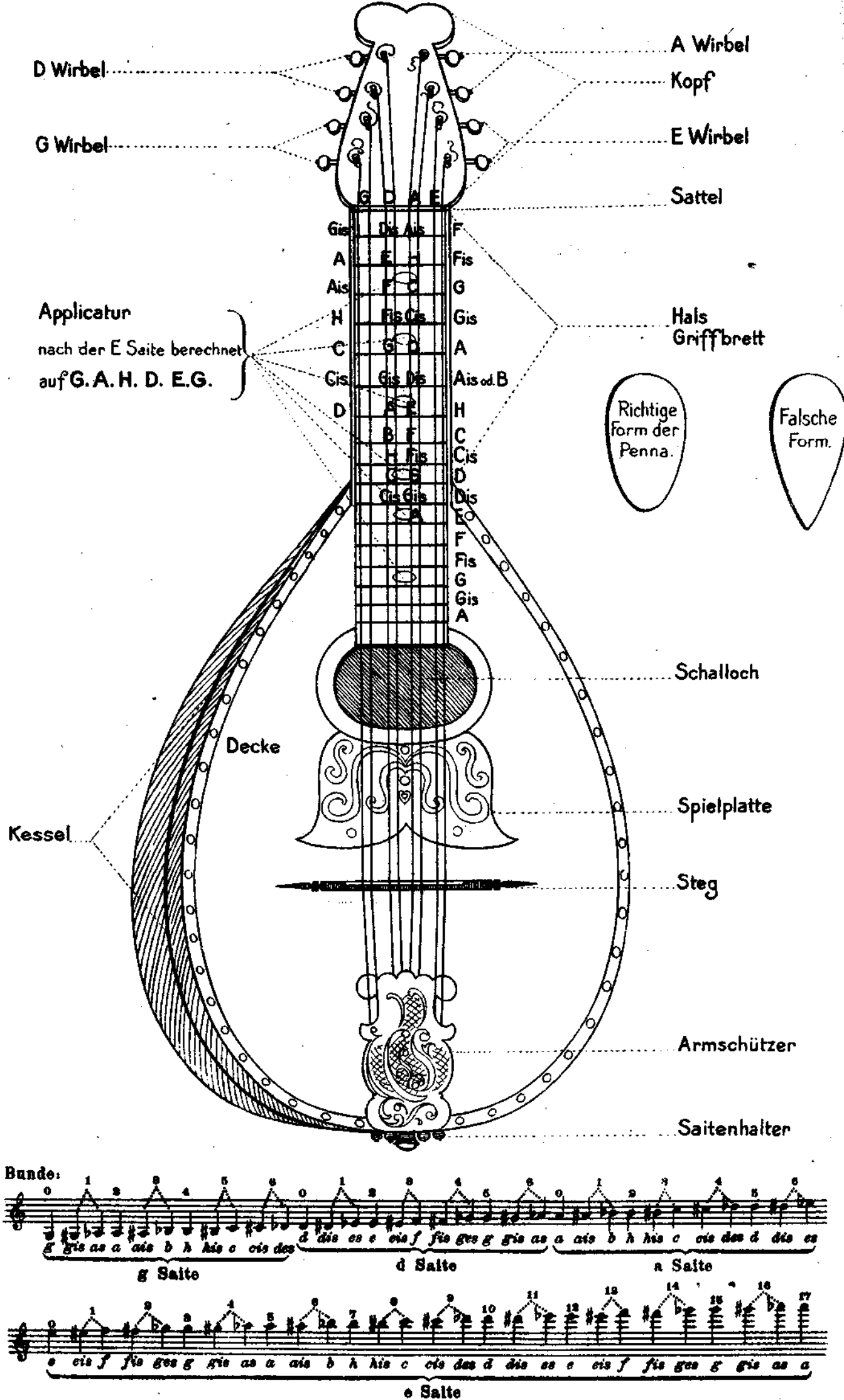
Lehrer des Mandolinen- u. Gitarre-Spiels.

Johannes Naumann
Lehrer für
Zither, Mandoline, Lautenspiel
Musikalienhandlung
Chemnitz
Bernsdorferstr. 29, Ecke Lutherstr.

Eigentum des Verlegers für alle Länder.
Alle Rechte vorbehalten.

Verlag von A. KÖSTER BERLIN W. 35.

Berliner Musikalien Druckerei G m b H.


D Wirbel
G Wirbel
A Wirbel
Kopf
E Wirbel
Sattel
G D A E
Gis Dis Ais F
A E H Fis
Ais F C G
H Fis Cis Gis
C G D A
Cis Gis Dis Ais od. B
D A E H
B F C
H Fis Cis
C G D
Cis Gis Dis
A E
F
Fis
G
Gis
A
Applicatur
nach der E Saite berechnet
auf G. A. H. D. E. G.
Hals
Griffbrett
Richtige Form der Penna.
Falsche Form.
Schalloch
Decke
Spielplatte
Kessel
Steg
Armschützer
Saitenhalter
Bunde:
g gis as a ais b h his c cis des
g Saite
d dis es e eis f fis ges g gis as
d Saite
a ais b h his c cis des d dis es
a Saite
e eis f fis ges g gis as a ais b h his c cis des d dis es e eis f fis ges g gis as a
e Saite

Vorwort.

Das vorliegende Werkchen ist die Frucht reicher Erfahrungen in meiner vieljährigen Tätigkeit als Lehrer der Mandoline.

In erster Linie soll es dem Lernenden eine kurze uud wirklich praktische Anleitung geben, das Instrument in verhältnismäfsig kurzer Zeit richtig spielen und später beherrschen zu lernen, dann aber bietet es auch dem Lehrer geeignetes Material, mit dem er immer Erfolge erzielen wird.

Die Mandoline wird ja im allgemeinen von dem Standpunkt der höheren Musik als ein nicht vollkommenes Instrument angesehen, den Grund zu dieser Ansicht kann man hauptsächlich wohl darin suchen, dass der grösste Teil der Mandolinenspieler nicht weiss, wie er das Instrument zu behandeln hat. Daraus ist ihm aber wohl kaum ein Vorwurf zu machen, denn direkte Lehrer dieses Instrumentes giebt es nicht überall, und aus den bisher erschienenen Schulen ist die eigentliche Behandlungsweise des Instrumentes nicht zu ersehen.

Es kommt sehr wohl auf eine richtige Lage der rechten Hand an, auf die richtige Anwendung von Tremolo und Staccato, um der Mandoline einen wirklichen Ton zu entlocken: denn meistens hört man nur ein dünnes Zirp, Zirp, und das berechtigt allerdings den Musiker, die Behauptung aufzustellen, die Mandoline sei kein Instrument.

Die Mandoline kann, richtig behandelt, ebenso ihren Standpunkt als musikalisches Instrument behaupten, wie die Geige, das Cello etc. Allerdings muss jedes Instrument im Rahmen seiner Leistungsfähigkeit bleiben, man darf auf der Mandoline nicht ein Beethoven-Konzert oder die Tannhäuser-Ouverture spielen wollen, ebensowenig wie man ein schwieriges Violin-Konzert auf dem Contrabaß spielen wird.

Es ist nun auch nicht unbeachtet zu lassen, dass das Mandolinen-Spiel ebenso eine gewisse Zeit des Studiums erfordert, wie jedes andere Instrument, denn nicht gleich jeder Geiger oder Zitherspieler kann sofort auch Mandoline spielen, weil sein Instrument ebenfalls Quintenstimmung hat. Die rechte Hand erfordert eine monatelange Übung, genau wie der Bogenstrich beim Geiger.

In vorliegendem Werke habe ich nun durch genaue Anweisungen und Erklärungen sowohl in Bezug auf die rechte Hand, als auch auf die Fingersätze bei jeder Übung genau angegeben, wie sich der Lernende zu verhalten hat. Ich will nicht mit Etüden langweilen, die wohl sehr nützlich sind, aber in den meisten Fällen doch nicht gespielt werden, sondern gebe von Anfang an gleich kleine Pièces, durch diese soll der Lernende sich Notenkenntnis und Takt aneignen. Das takt-

mäßige Spiel ist der wunde Punkt, an dem fast alle Dilettanten, die nicht durch einen gründlichen Musikunterricht geschult sind, kranken. Diesen Punkt berühre ich in vorliegendem Werke ganz besonders, indem ich durch eine genaue Angabe der Art des Zählens dem Lernenden sage, wie er sich einer Taktfigur, die ihm unklar ist, gegenüber zu verhalten hat. Es wird wohl mancher Musiker spöttisch darüber lächeln, aber ich habe es in den vielen Jahren meiner Unterrichtstätigkeit erfahren, wie wichtig es ist, wenn der Anfänger weiß, wie er zu zählen hat, um das rhythmische Gefühl, das den meisten Menschen von Natur gegeben ist, an den vorgeschriebenen Takt zu binden.

Möge meine Absicht, der Mandoline immer neue Freunde zu gewinnen, in weitestem Maße sich verwirklichen, dann werde ich für meine Mühe mich reich entschädigt finden!

Ich bin übrigens gern bereit, jedem über etwaige Unklarheiten brieflich oder mündlich Auskunft zu erteilen.

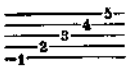
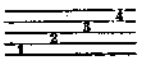
Berlin W, im Oktober 1902.

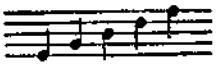
Reinhold Vorpahl.

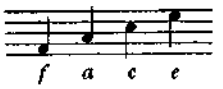
Erster Abschnitt.

Die Anfangsgründe der Musik.

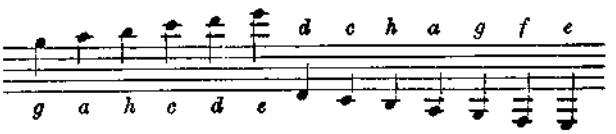
Wie in der Sprache die Buchstaben, so dienen in der Musik Zeichen oder Figuren, bekannt unter dem Namen Noten, zur Darstellung der Töne. Für jeden Ton ist ein besonderes Zeichen notwendig, um Wert, Höhe oder Tiefe desselben feststellen zu können. Fünf parallel laufende Linien, auf und zwischen welche die Noten gesetzt werden, bilden den Notenplan oder das Notensystem. Letzteres wird durch kleine Neben- oder Hilfslinien ergänzt für die Noten über und unter dem Notenplane.

a) Linien  *b)* Zwischenräume 

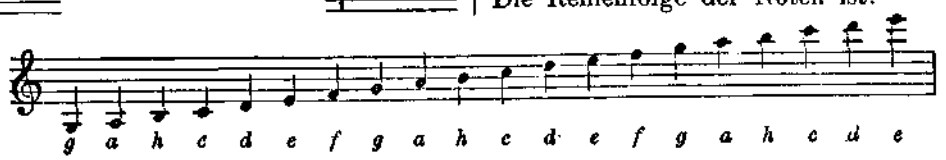
Die Noten auf den Linien heißen: 
e g h d f

Die Noten in den Zwischenräumen heißen: 
f a c e

Die Noten auf und zwischen den Hilfslinien heißen:

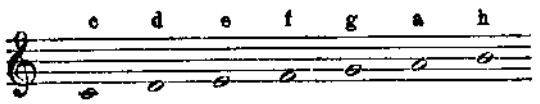


Die Reihenfolge der Noten ist:



Die Benennung der Noten hängt von dem Schlüssel ab, der sich stets am Anfang einer Notenzeile befindet. Solcher Schlüssel gibt es drei, und zwar 1. den Violin- oder G-Schlüssel , **2. den Baß- oder F-Schlüssel** , **3. den C-Schlüssel** . **Die Noten der Mandoline schreibt man nur im Violin-Schlüssel.**

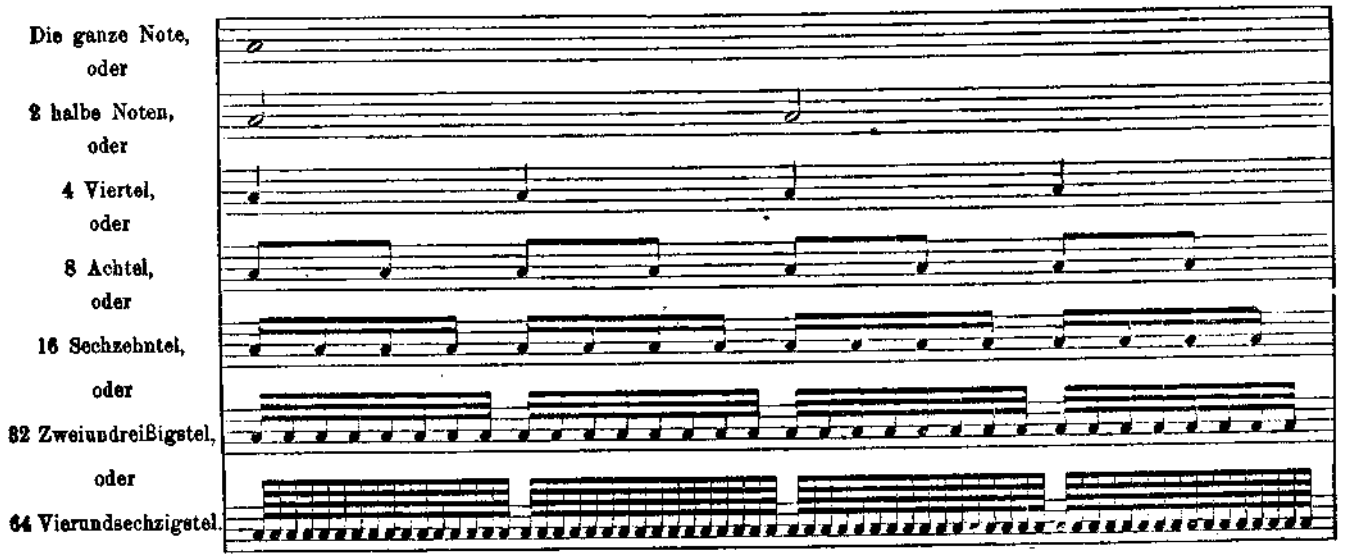
Es gibt sieben Töne, von welchen alle anderen abgeleitet werden; diese heißen also:



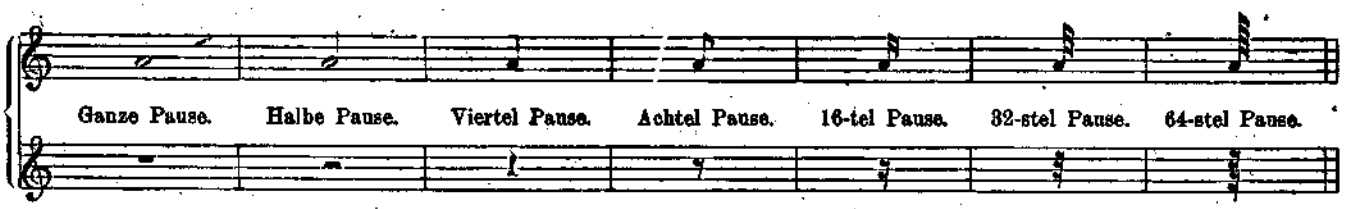
(In Frankreich, Italien, Rußland etc. bezeichnet man sie: do oder ut, ré, mi, fa, sol, la, si.) Als nächster Ton folgt wieder **und nun wiederholen sich die Bezeichnungen in derselben Reihenfolge — wie vorher — bis zu den höchsten Tönen.**

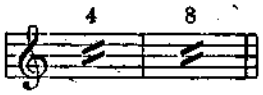
Den Umfang von acht Tönen — z. B. von **bis** **oder von** **bis** **— nennt man eine Oktave.**

Welche Gestalt die Noten erhalten, um deren Dauer oder Wert anzugeben, ist aus nachstehender Zusammenstellung leicht ersichtlich.

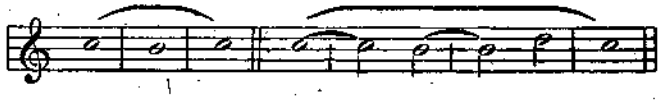


Die in einem Tonstück vorkommenden Pausen werden durch verschiedene Zeichen ausgedrückt, je nach der vorgeschriebenen Dauer der Pause; folglich hat eine ganze Pause den Wert der ganzen Note, die halbe Pause gilt so viel als eine halbe Note u. s. w. Beispiel:

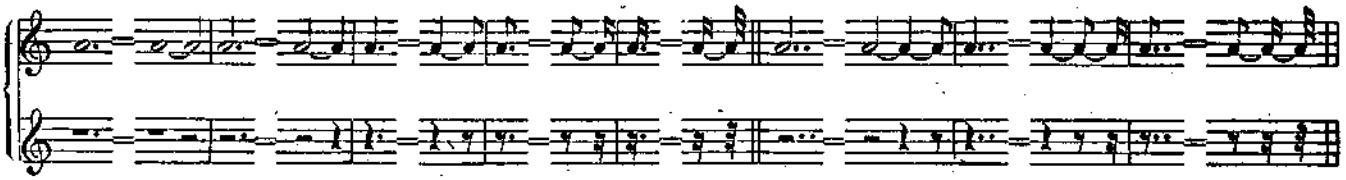


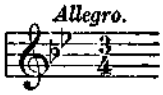
Bemerkt sei noch, daß bei einer Pause von der Dauer mehrerer Takte die Zahl der letzteren angegeben wird; z. B. 

Die Verbindung mehrerer Noten, von denen keine besonders abgestoßen werden soll, geschieht durch einen Bogen, den man von Kopf zu Kopf der zu verbindenden Töne setzt.

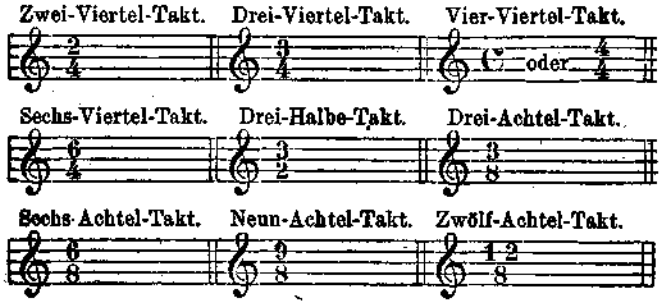


Ein Punkt hinter einer Note oder Pause erhöht den Wert derselben um die Hälfte. Fügt man dem ersten Punkt einen zweiten hinzu, so wird die Note oder Pause noch um die Hälfte vom Werte des ersten Punktes verlängert. (S. Beispiel.)

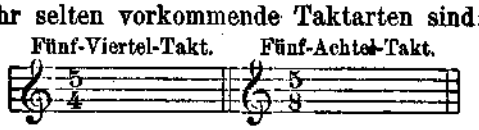


Außer dem Violinschlüssel ist jeder Komposition zu Anfang die Tonart, (siehe Tonleiter und Tonart); Taktart und das Tempo oder Zeitmaß vorgeschrieben; z. B. 

Folgende Taktarten sind die gebräuchlichsten:



Sehr selten vorkommende Taktarten sind:

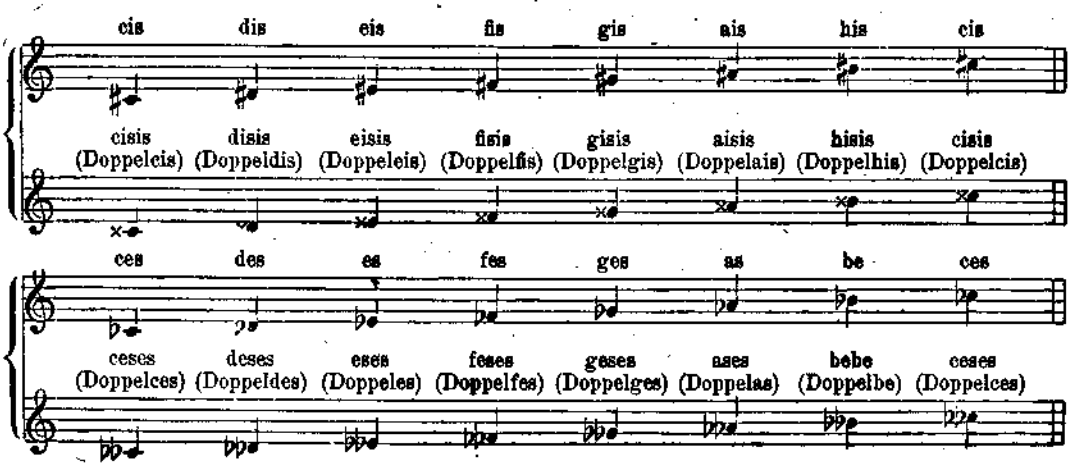


Während ein ♯ (Kreuz) vor einer Note dieselbe um einen halben Ton erhöht, erniedrigt das ♭ (Be) diese um einen halben Ton. Das × (Doppel-Kreuz) und ♭♭ (Doppel-Be) erhöht resp. erniedrigt eine Note um einen ganzen Ton.

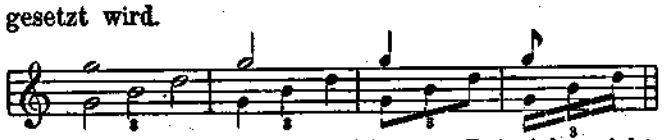
Ein Kreuz oder Be gilt für die Note, vor der es steht, bis zu Ende des Taktes, wenn nicht durch das ♮ (Quadrat) oder Auflösungszeichen die Gültigkeit des Kreuzes oder Be schon früher aufgehoben werden soll. Alle diese Zeichen, welche zur Erhöhung oder Erniedrigung der Noten dienen, sowie das Quadrat, führen den Namen: Versetzungszeichen.

Kreuze oder Bee am Anfange eines Musikstückes gelten — wenn nicht eine Änderung vorgeschrieben steht — für die ganze Dauer des Stückes.

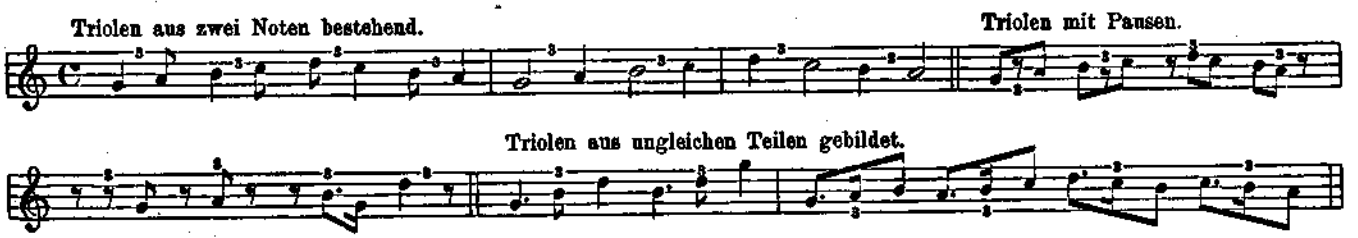
In dem folgenden Beispiele findet der Schüler über jeder Note den durch das Versetzungszeichen veränderten Namen derselben.



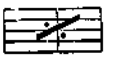
Jede Note — unabhängig von ihrem Werte — kann in drei gleiche Teile zerlegt werden: die ganze Note in drei halbe, die halbe in drei Viertel, die Viertelnote wieder in drei Achtel u. s. w. Trotzdem darf aber die Ausführung nicht mehr Zeit in Anspruch nehmen, als wenn die ganze Note aus zwei halben, oder die Halbe aus zwei Vierteln besteht. Diese Figur von drei Noten nennt man eine Triole und versieht sie mit einer 3, welche über oder unter die Triole gesetzt wird.

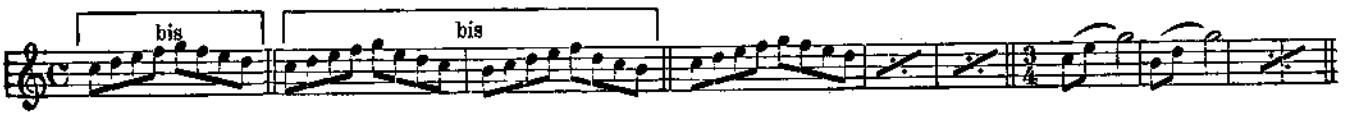


Wie der Schüler aus dem folgenden Beispiele ersieht, werden auch Triolen aus ungleichen Teilen oder solche, die zum Teil aus Pausen bestehen, gebildet. Beispiel:



Den Abstand zwischen zwei oder mehreren Tönen voneinander nennt man Intervall. Die kleinste Entfernung von einem Tone zum andern wird ein halber Ton genannt. Folgende Zeichen dienen dazu, die Wiederholung einzelner Takte oder größerer Abschnitte anzuzeigen; diese, sowie noch andere in der Musik gebräuchliche Zeichen und Kunstwörter, die hier wiedergegeben sind, muß jeder Schüler genau kennen.

Die Fermate oder der Halt 𝄐 ist ein Ruhepunkt, welcher bedeutet, daß die Note oder Pause, über oder unter der dieses Zeichen steht, länger ausgehalten werden soll, als es ihre vorgeschriebene Dauer erfordert. Ein Halt auf dem Taktstrich zeigt an, daß hier plötzlich eine Pause eintritt. Es bleibt dem guten Geschmack des Spielers überlassen, wie weit die Dauer einer Fermate auszudehnen ist. Das Wiederholungszeichen 𝄆 oder 𝄇 steht am Anfang und Ende des Teils, welcher wiederholt werden soll. Beginnt die Wiederholung mit Anfang des Stückes, so ist das erste Zeichen nicht notwendig. Die Wiederholung eines oder zweier Takte kann in der Schreibweise dadurch ausgedrückt werden, daß über die betreffenden Takte das Wort „bis“ gesetzt wird. Hierzu bedient man sich einer Klammer zur Orientierung, welche Takte zu wiederholen sind. Das Zeichen 𝄎 setzt man, wenn ein Takt einmal oder öfter repetiert wird, während die Wiederholung zweier Takte, die hintereinander folgen, durch das Zeichen  angegeben werden kann. Beispiele:



D. C. — die Abkürzung für *Da Capo* (von vorn) — deutet an, daß der Satz nochmals vom Anfang gespielt werden soll. *D. C. al* 𝄐 heißt: von vorn bis zum Zeichen 𝄐. Die Wiederholung von einer bestimmten Stelle an wird durch die Bezeichnung *Dal segno* — abgekürzt *D. S.* oder 𝄋 (vom Zeichen an) — kenntlich gemacht.

Die höchsten Noten schreibt man zuweilen eine Oktave tiefer und versieht sie mit dem Zeichen 8⁻⁻⁻⁻, welches anzeigt, daß diese Noten eine Oktave höher gespielt werden müssen, als sie geschrieben stehen, und zwar so weit, wie die Wellenlinie reicht.

Man unterscheidet zwei Tonarten: die Dur- (harte) und die Moll- (weiche) Tonart. Letztere tritt in zwei Arten auf, nämlich als melodische und harmonische Molltonleiter.

Auf jeden Ton des Tonsystems können Dur- und Molltonleiter gebildet werden, folglich so viele, als Töne in einer Oktave liegen. Die stufenweise Folge dieser Töne innerhalb einer Oktave bildet eine Tonleiter (Skala). Die Stufen einer Tonleiter heißen, vom Grundton aufwärts gezählt:

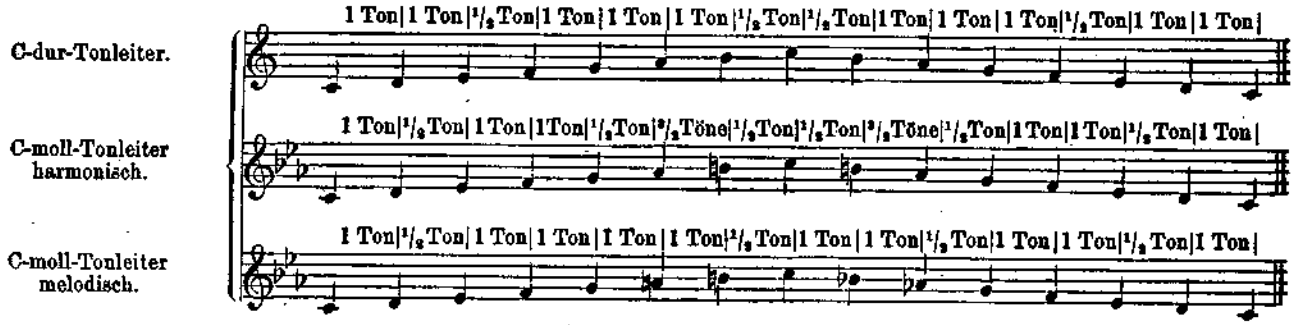
1. Stufe: Prime oder Tonika.
2. „ Sekunde.
3. „ Terz.
4. „ Quarte, Unterdominante.
5. „ Quinte, (Ober-) Dominante.
6. „ Sexte.
7. „ Septime, Leitton.
8. „ Oktave.

Die Dur-Tonleiter enthält fünf ganze und zwei halbe Töne; ebenso die melodische Moll-Tonleiter Diese hat die Halbtöne aufwärts von der zweiten zur dritten und siebenten zur achten, abwärts von der

sechsten zur fünften und dritten zur zweiten Stufe. Während die melodische Moll-Tonleiter im Aufsteigen von der Vorzeichnung abweicht und die sechste und siebente Stufe um je einen halben Ton erhöht werden muß, wird im Absteigen die Erhöhung dieser beiden Stufen wieder aufgehoben.

Bei der harmonischen Moll-Tonleiter befindet sich im Auf- und Absteigen zwischen der sechsten und siebenten resp. siebenten und sechsten Stufe eine Entfernung von drei halben Tönen; die Halbtöne dieser Tonleiter liegen aufwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten, abwärts zwischen der achten und siebenten, sechsten und fünften, sowie dritten und zweiten Stufe.

Sowohl die Dur-, als auch die harmonische Moll-Tonleiter ist im Auf- und Absteigen vollständig gleich. Aus jeder Dur-Tonleiter kann eine gleichnamige harmonische Moll-Tonleiter gebildet werden, wenn die dritte und sechste Stufe je um einen halben Ton erniedrigt wird; z. B.



Jede Dur- und Moll-Tonleiter hat ihre Benennung nach dem Grundton derselben. Die chromatische Tonleiter ist eine in halben Tönen auf- und absteigende Skala.

Alphabetisches Verzeichnis der gebräuchlichsten italienischen Vortragswörter,

welche vom Komponisten vorgeschrieben werden, um Zeitmaß, Stärkegrad und den allgemeinen Vortrag eines Musikstückes zu bestimmen.

Accelerando (*accel.*) beschleunigend.
Adagio langsam.
Adagio assai, di molto, pesante sehr langsam, gewichtig, schleppend.
Ad libitum (*ad lib.*) nach Belieben oder Willkür.
Affabile freundlich, gefällig, angenehm.
Affettuoso gefühlvoll.
Affrettando rasch vorwärts eilend.
Agitato unruhig, bewegt.
Alla Breve nach kurzer Art.
Allargando breiter werdend.
Allegretto etwas rasch.
Allegro (*All°*) rasch, lebhaft.
Allegro assai oder *di molto* sehr hurtig, rasch.
Allegro con fuoco lebhaft, mit Feuer.
Allegro furioso leidenschaftlich, stürmisch.
Allegro giusto angemessen schnelles Zeitmaß.
Allegro ma non troppo nicht zu rasch.
Allegro maestoso majestätisches Allegro.
Allegro moderato mäßig lebhaft.
Andante gehend, schrittmäßig.
Andantino ein wenig lebhafter als Andante.
Animato belebt frisch.
Appassionato leidenschaftlich.
Assai sehr.
A tempo im früheren Zeitmaß.
Attacca gleich weiter.
Brillante glänzend.
Brio, brioso Feuer, feurig.
Burlesco scherzend, possenhaft.
Calando (*cal.*) abnehmend.
Cantabile singend.
Capriccioso neckisch, launisch.
Coda Anhang, Schlußsatz.
Colla parte mit der Hauptstimme.
Commodo bequem, gemächlich.
Con mit.
Con bravura mit Mut.
Con espressione mit Ausdruck.
Con fuoco mit Feuer.
Con moto mit Bewegung.
Con spirito mit Geist.
Crescendo ——— (*cresc.*) immer stärker werdend.
Deciso bestimmt.
Declamando mit ausdrucksvollem Vortrag
Decrescendo ——— (*decresc.*) abnehmen.
Diminuendo (*dim.*) schwächer werdend.
Dolce, dolcissimo lieblich, sehr zart.
Dolento, doloroso klagend.
Energico bestimmt.
Espressivo ausdrucksvoll.
Finale Schlußstück.
Forte (*f*) stark.
Fortissimo (*ff*) sehr stark.
Forza, con tutta Forza Kraft, mit aller Kraft.
Furioso wütend, rasend.
Giocoso scherzhaft, tändelnd.
Grave schwer, ernst.
Grazioso anmutig, zierlich.
Lagrimoso, lamentabile wehklagend, traurig.
Larghetto etwas bewegter als Largo.
Largo breit, gedehnt.
Largo ma non troppo nicht zu langsam.
Legato gebunden.
Leggiero (*legg.*) leicht ungezwungen.
Lento langsam.
L'istesso tempo dasselbe Zeitmaß.
Maestoso majestätisch, erhaben.
Maggiore (franz. *majeur*) Dur (harte Tonart).
Marcato (*marc.*) > hervorgehoben.
Marciale marschmäßig.
Même mouvement (franz.) dasselbe Zeitmaß.
Meno weniger.
Mezza voce mit halber Stimme.
Minore (franz. *mineur*) Moll (weiche Tonart).
Moderato gemäßigt.
Molto, di molto sehr viel.
Morendo sterbend.
Mosso, più mosso bewegt, bewegter.
Ossia oder.

Patetico erhaben, feierlich.
Pesante schwerfällig.
Piacere Belieben.
Piano (*p*) schwach, leise.
Pianissimo (*pp*) noch schwächer als piano.
Più, più forte mehr, stärker.
Plus vite (franz.) viel schneller.
Poco à poco nach und nach.
Portamento getragen.
Presto, prestissimo schnell, im schnellsten Tempo.
Quasi Andante fast Andante.
Rallentando (*rall.*) zögernd, allmählich langsamer.
Recitativo (*Rec.*) die erzählende Art.
Religioso andächtig, feierlich.
Rinforzando (*rfz*) verstärkt.
Risoluto entschlossen, mit kräftigem Vortrag.
Ritardando, ritenuto (*rit., riten.*) zurückhaltend, zögernd.
Rubato im willkürlichen Tempo.
Scherzando, scherzoso tändelnd, scherzend.
Sempre immer.
Senza ohne.
Serioso ernsthaft.
Sforzato (*sfz*) verstärkt, hervorgehoben.
Simile auf ähnliche Weise wie bisher.
Smorzando (*smorz.*) verlöschend, hinsterbend.
Solo allein.
Sonore klangreich, schallend.
Sostenuto (*sosten.*) ausgehalten.
Staccato (*stacc.*) abgestoßen.
Stringendo (*string.*) *stretto* eilend, schneller.
Subito plötzlich.
Tempo, Tempo primo Zeitmaß, erstes Zeitmaß.
Tenuto (*ten.*) ausgehalten, getragen.
Tranquillo ruhig, gelassen.
Troppo zu viel, zu sehr.
Tutti alle.
Veloce, velocissimo geschwind, sehr geschwind.
Vivace, vivacissimo lebhaft, sehr lebhaft.
Vivo lebhaft, lebendig.
Volti subito (*V. S.*) schnell umwenden.

Von weiteren theoretischen Erklärungen sehe ich jetzt ab, und bringe die nötigen Erläuterungen jedesmal dort, wo der Anfänger sich über irgend etwas im Unklaren sein könnte. Ich habe es in den meisten Fällen bemerkt, dass Anfänger die theoretischen Erklärungen absolut nicht angesehen haben, obwohl dies sehr wichtig ist, und empfehle ich jedem einzelnen, der nicht musikalisch vorgebildet ist, sich dieses Kapitel mehrmals durchzulesen, hauptsächlich dann, wenn er bereits einige Wochen spielt. Grade dem Anfänger, der auf sich selbst angewiesen ist, werden sich nach Verlauf einiger Wochen verschiedene Fragen aufdrängen, deren Beantwortung er in den meisten Fällen durch das Studium der theoretischen Erklärungen findet.

Zweiter Abschnitt.

Die Mandoline.

Die Mandoline ist mit 8 Saiten bespannt, von denen je 2 unisono, d. h. gleichklingend, gestimmt werden und zwar G D A E. Das G ist die tiefste, das E die höchste Saite. A- und E-Saiten sind freie Stahlsaiten, G und D übersponnen. Der Körper der Mandoline besteht aus dem Kessel oder der Muschel, der Decke mit dem Schalloch und der Spielplatte, auf der Decke liegend der Steg, über den die Saiten hinweglaufen. An dem Körper der Mandoline sitzt der Hals mit darauf liegendem Griffbrett. Die in das Griffbrett eingefügten Metallstäbchen nennt man Bunde. An dem Kopf des Instrumentes ist die Mechanik angebracht, durch welche das Stimmen bewerkstelligt wird. Auf dem Griffbrett befinden sich bei den meisten Mandolinen kleine Abzeichen aus Perlmutter, man nennt diese die Applikatur. Die Applikatur ist sehr wichtig, und wo sich eine solche nicht befindet, ergänze man sie durch kleine Papierstückchen, die man mit Gummi arabicum aufkleben kann, und zwar auf den 3., 5., 7., 10. und 12. Zwischenraum, vom Kopf an gerechnet. Man richte sich hierbei nach der erläuternden Zeichnung der Mandoline.

Gespielt wird die Mandoline mit einem Plättchen aus Schildpatt, genannt Penna oder Plektron. Man kann nur Schildpatt hierzu verwenden, nicht, wie oft geschrieben wird, Kirschbaumrinde, Horn oder Elfenbein. Kirschbaumrinde ist für die Mailänder, d. h. darmsaitige Mandoline, und Horn oder Elfenbein ist gar nicht zu verwenden. Dieses Schildpattplättchen darf nicht, wie leider die Unsitte herrscht, weich und biegsam, etwa wie ein Postkartenkarton, sondern es muß vollständig fest sein, so daß es sich nur ganz wenig biegen läßt. Die weichen Platten sind zu verwerfen, denn der damit erzeugte Ton wird immer unangenehm und klimpernd sein.

Die Beschaffenheit der Platte ist eine große Hauptsache für den Anfänger, denn die Platte ist dem Mandolinisten das, was dem Geiger der Bogen, dem Bläser das Mundstück ist.

Das Plättchen sei 2—2½ cm lang, man richte sich nach der Form, die ich vorgezeichnet habe; zu kleine, wie auch jede andere Form, als da sind dreieckig, dreiteilig u. s. w., sind nicht zu gebrauchen. Ferner mache ich noch darauf aufmerksam, daß kein Plektron, das man kauft, fertig zum Gebrauch ist, der Spieler muß sich dasselbe immer erst zurichten, und verfahre dabei folgendermaßen: Man nehme ein Stückchen feines Schmirgel- oder Glaspapier, noch besser -Leinen, und reibe darauf die Spitze des Plektrons ab, bis dieselbe vollständig oval ist, wie ich vorgezeichnet habe, dann reibe man den abgeschliffenen Teil des Plättchens auf einem Stück harten Leders oder glatten Holzes so lange, bis derselbe blank und ohne jeden sichtbaren Riß oder irgend welche Unebenheit ist. Jedes auch nur kleinste Rißchen giebt einen kratzenden Ton. Man achte also auf die Beschaffenheit der Platten ganz besonders, eine spitze oder weiche Platte wird nur ein Unkundiger verwerten.

Die Haltung des Spielers.

Die Mandoline darf zuerst nur in sitzender Stellung gespielt werden, und zwar lege man den rechten Fuß über den linken, nicht umgekehrt, wie es oft gern gemacht wird, denn das Instrument bekommt dadurch eine falsche Lage. Wenn dem Spieler der Fuß einschläft, oder die Stellung ihm unbequem ist, dann setze man den rechten Fuß auf eine Fußbank oder dergleichen, dies ist namentlich Damen zu empfehlen.

Man nehme die Mandoline so in den Schoß, das dieselbe von dem rechten Oberschenkel, Leib und rechten Unterarm so fest gehalten werden kann, daß die linke Hand das Instrument nicht zu halten braucht. Die rechte Hand halte man halb geschlossen, ungefähr in der Weise, als ob man schreiben wolle, und fasse dabei die Penna zwischen Daumen und Zeigefinger so, daß ein drittel derselben, d. h. die Spitze, frei ist. Der Daumen darf nicht gekrümmt werden, sondern muß vollständig grade liegen, gleichfalls darf der die Penna mit haltende Zeigefinger dieselbe nicht mit der inneren Fleischseite halten, sondern mit der linken Seite des ersten Gliedes, so daß also gewissermaßen die linke Seite des Fingernagels die Penna hält. Es ist die Haltung der Penna eine äußerst wichtige und die größte Hauptsache für ein wohlklingendes Spiel, denn eine falsche Lage des Zeigefingers oder ein gekrümmter Daumen geben sofort der Penna eine verkehrte Lage, und der Ton wird, namentlich beim Tremolo, immer ein unangenehm kratzender sein.

Die genaue Haltung der Penna ist auch aus beigegebener Zeichnung zu ersehen.

Den rechten Unterarm lege man so auf die Mandoline, daß man mit der Penna die Saiten über der Schallochöffnung anschlagen kann, und daß die Nagelfläche des kleinen Fingers auf der Spielplatte (auf der Decke) ruhen kann. Die Hand muß bei der Auf- und Abwärtsbewegung durch den kleinen Finger gestützt sein, dieser laufe bei den Bewegungen, die die Hand macht, mit, und darf er die Platte nicht verlassen. Dabei darf das Handgelenk nicht auf der Decke aufliegen, sondern muß so eingebogen sein, daß man bequem darunter hinwegsehen kann.

Wenn dies dem Anfänger schwer fällt, mache er sich ein kleines Papierkissen in der Größe einer schwedischen Zündholzschachtel und lege sich dasselbe unter das Handgelenk so auf die Mandoline, daß die Hand sich leicht hin- und herbewegen kann; man achte aber darauf, daß der gekrümmte kleine Finger auf der Spielplatte aufliegt, damit die Hand daran eine Stütze hat.

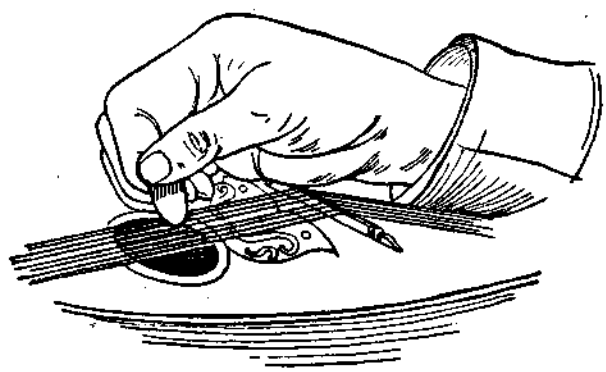
Ich erwähne dies nochmals, weil es die größte Hauptbedingung zum vollendeten Spiel ist. Eine lose in der Luft hängende Hand ist durchaus falsch, bei solcher wird der Ton niemals ein voller und abgerundeter sein. Die linke Hand fasse den Hals des Instrumentes unmittelbar am Sattel und zwar so, daß Hals und Handgelenk einen rechten Winkel bilden. Auch darf die Hand nicht den Hals festhalten, derselbe liege leicht zwischen Daumen und Zeigefinger auf, damit die Hand bequem auf- und abwärtsgleiten kann.

Diese Anweisungen über die Handhabung der Mandoline empfehle ich jedem Unkundigen genau durchzulesen, vor allen Dingen auch denjenigen, die durch falsche Anleitung oder schlechte Gewöhnung eine unrichtige Lage der rechten Hand haben.

Das Stimmen der Mandoline.

Man stimme die A-Saiten nach einer Stimmgabel, Stimmpfeife oder, wenn möglich, nach dem Klavier.

Zuerst stimme man die eine Saite genau ein und nach derselben die andern. Sodann drücke man mit einem Finger der linken Hand auf den 7. Bund der A-Saiten, man hat alsdann den Ton E und stimme hiernach die freien E-Saiten. Ebenso drücke man die D-Saiten auf dem 7. Bund, dieser Ton A muß mit dem Ton A der bereits gestimmten A-Saiten korrespondieren.

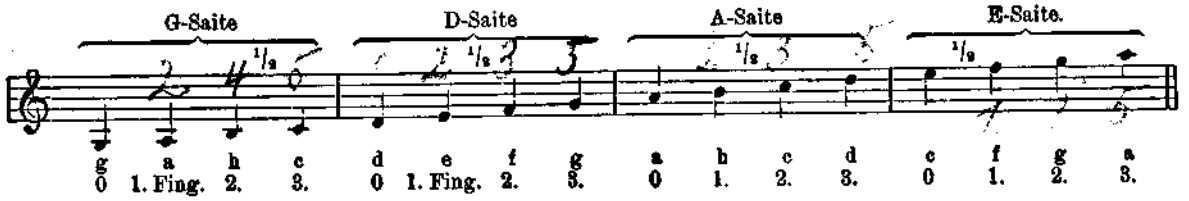


Handlage beim Spiel.

Man nehme zum Stimmen die Mandoline in der beschriebenen richtigen Spielhaltung in den Schoß und schlage mit der Penna eine Saite nach der anderen abwärts an (nicht aufwärts zupfen), während die linke Hand die Wirbel drehe. Es ist das Stimmen jedoch immer eine Sache des feinen Gehörs, und kann ich dem Anfänger, der noch nicht musikalisch gebildet ist, nur empfehlen, sich zuerst das Instrument von irgend einem Kundigen (Geiger u. s. w.) stimmen zu lassen.

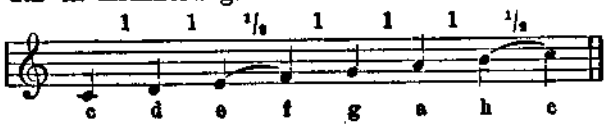
1. Lektion.

Wie bereits erwähnt, hat die Mandoline die Saiten G, D, A, E.



Man sieht also aus dem vorstehenden Schema, daß auf jeder Saite 4 Töne liegen; den ersten bringt die freie Saite, während die anderen 3 Töne durch das Auflegen der Finger erzeugt werden. Der fünfte Ton ist dann wieder der Ton der nächsten freien Saite, deshalb sagt man, die Mandoline ist in Quinten gestimmt. Man versteht unter 1. Finger den Zeigefinger, 2. den Mittel-, 3. den Ringfinger und 4. den kleinen Finger.

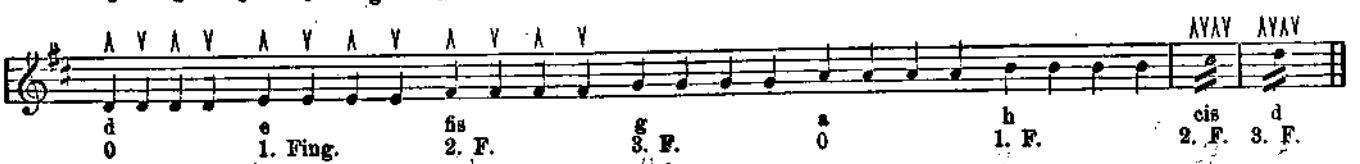
Ich bringe hier noch einmal die Stammtonleiter C-dur in Erinnerung.



Der Lernende präge also seinem Gedächtnis fest ein: von E—F und von H—C sind halbe Töne, alle anderen sind ganze Töne. Man hat demnach bei halben Tönen den gleich nebenbei liegenden Bund zu greifen, während bei ganzen Tönen ein Bund übersprungen werden muß.

Diese C-dur-Tonleiter soll aber noch nicht gespielt werden, ich habe dieselbe nur noch einmal zur Erläuterung des jetzt Folgenden gebracht.

Wir beginnen mit dem Spielen von Tonleitern, und fangen zuerst, der leichteren Faßlichkeit wegen, mit freien Saiten an, also mit der D-dur-Tonleiter:



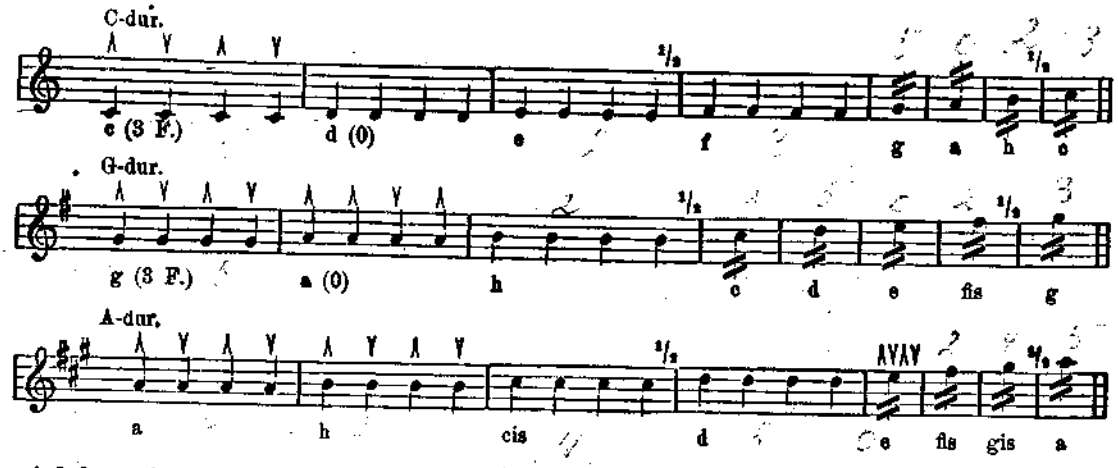
Der Lernende nehme die vorgeschriebene Stellung ein (rechten Fuß über den linken) und schlage mit der Penna die freie D-Saite an, zuerst von oben nach unten, d. h. abwärts ∧, und die zweite Note von unten nach oben, d. h. aufwärts ∨, ebenso die 3. und 4. Note D. Man übe die Anschläge mehrere Male, jedesmal viermal auf- und abwärts, achte aber darauf, dass der kleine Finger der rechten Hand nicht die Spielplatte verlasse. Die Hand ruhe beim Spiel auf dem gebogenen kleinen Finger. Ich erwähne dies als größte Hauptsache beim Lernen immer wieder. Nachdem man das D regelmäßig viermal auf- und abwärts geschlagen, setzt man den 1. Finger (Zeigefinger) auf den 2. Bund (von D—E ist ein ganzer Ton), 4maliger Anschlag. Die nächste Note heißt, durch das Kreuz erhöht, Fis. Von E—Fis ist ein ganzer Ton, folglich nehme ich den 4. Bund mit dem 2. Finger. Von Fis bis G ist nun ein halber Ton geworden, und setze man den 3. Finger auf den 5. Bund. Diese 4 Töne D E Fis G sind erst mehrere Male zu üben, vor- und rückwärts, jedesmal vier regelmäßige Anschläge auf- und abwärts. Sodann spiele man die Tonleiter aufwärts weiter. Nach dem G mit dem 3. Finger auf der D-Saite kommt die freie A-Saite, das H mit dem 1. Finger auf dem 2. Bund (von A—H ein ganzer Ton), das Cis mit dem 2. Finger auf dem 4. Bund (von H—Cis ein ganzer Ton), und den Schlußton dieser Tonleiter, das D mit dem 3. Finger auf dem 5. Bund (von Cis—D ein halber Ton).

Ich habe diese erste Tonleiter, die der Lernende spielt, genau erklärt. Weiß er dies alles bereits, dann umso besser; es wird aber sehr vielen mit diesen detaillirten Erklärungen gedient sein, denn es ist eine große Hauptsache, daß der Lernende über die ersten Elementarlehren der Musik vollständig im Klaren ist. Dies ist leider bei sehr vielen nicht der Fall.

Genau in dieser Weise spiele man die nachfolgenden Tonleitern, und beachte genau, wie die Note benannt ist, ob F oder Fis, ob C oder Cis; ich schreibe in den ersten Übungen immer noch die Namen der Noten bei.

Wohl hüte sich der Lernende, tremolieren zu wollen, oder es zu versuchen; in den ersten 2—3 Wochen darf nicht tremoliert werden, das Spielen der Tonleitern in der von mir vorgeschriebenen Weise und die jetzt folgenden Übungsstücke sind alles Vorstudien zum Tremolo.

Diese vier Tonleitern, C-, G-, D-, A-dur, spiele man viele Male genau in der angegebenen Weise, bis dieselben geläufig gehen, und gewöhne sich gleichzeitig, wenn erst einige Übung da ist, regelmäßig und laut zu zählen: 1, 2, 3, 4, damit der Anschlag ein taktmäßiger werde.



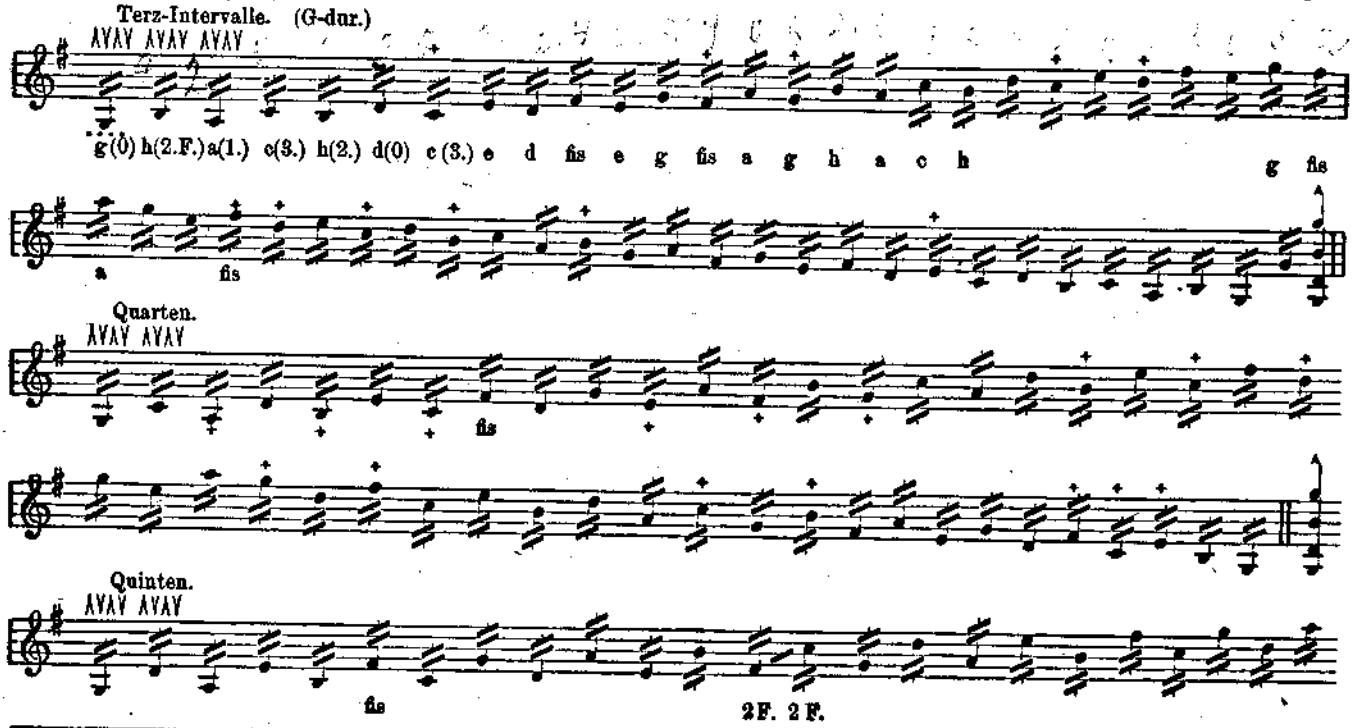
Man wird bemerken, daß ich die G-Saite zuerst möglichst wenig gebrauche; es hat dies den Grund, daß der Anfänger die rechte Hand beim Spiel auf derselben noch zu sehr aus der Lage, in welcher sie beim Anschlag der übrigen Saiten ruht, entfernen muß. Ebenso lasse ich in den ersten Lektionen den vierten (kleinen) Finger ganz fort. Der erzwungene Gebrauch des kleinen Fingers verrückt die Lage der linken Hand des Anfängers zu sehr. Ich bringe die Anwendung des vierten Fingers speziell.

Dies der Schluß der ersten Lektion. Der Lernende übe das darin Gebrachte, bis er es vollständig verstanden hat. Mancher Heißsporn mag meine Erklärungen vielleicht langweilig finden, und mancher bereits musikalisch Gebildete dies und jenes selbstverständlich, aber man versetze sich in die Lage eines vollständig musikalisch Unkundigen, diesem ist nichts selbstverständlich, jedes einzelne muß genau und deutlich erklärt werden.

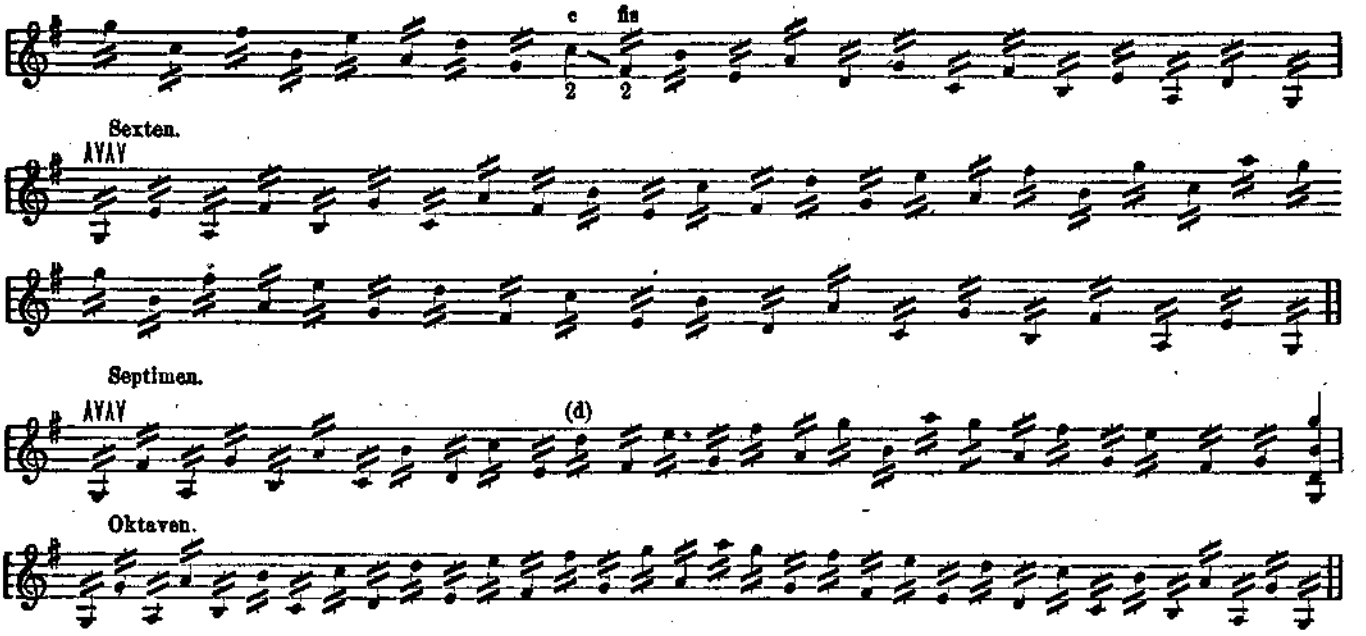
2. Lektion.

Intervall-Übungen.*)

Die Viertel-Note mit zwei Querstrichen durch den Hals bedeutet, daß dieselbe viermal anzuschlagen ist. Es ist dies eine Erleichterung in der Schreibweise. Man hebe die Finger nie unnötig zu früh hoch, sondern halte den einen Ton so lange fest, bis der andere Finger einen neuen Ton gegriffen hat. Ich bezeichne diese Sätze mit einem +. Bei allen hier folgenden Intervall-Übungen ist jede Note viermal auf- und abwärts zu schlagen.



*) S. 1. Abschnitt S. 7.



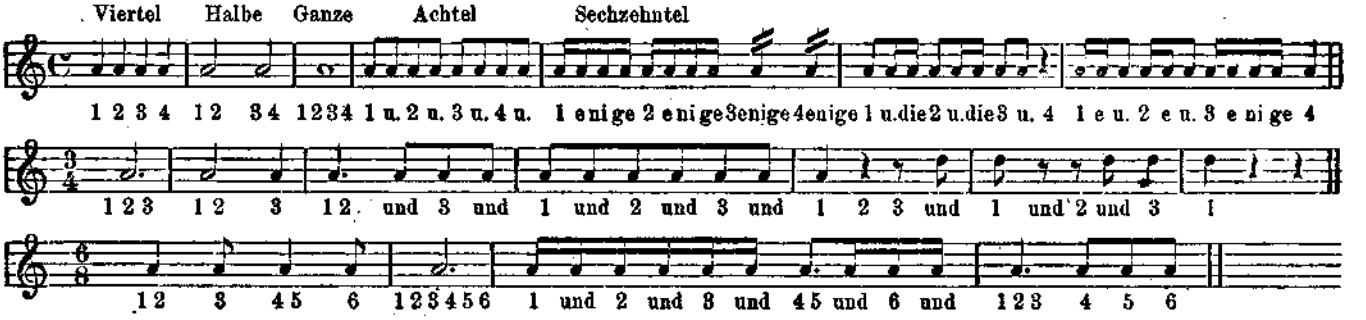
Diese Intervall-Übungen spiele der Lernende mehrere Tage, er wird dabei die Noten etwas kennen lernen und sich merken, wo dieselben auf dem Griffbrett liegen. Hauptsächlich wird das Handgelenk der rechten Hand durch das regelmäßige Auf- und Abwärtsschlagen an die für das spätere Tremolo notwendige Bewegung gewöhnt.

3. Lektion.

Taktmässiges Spiel.

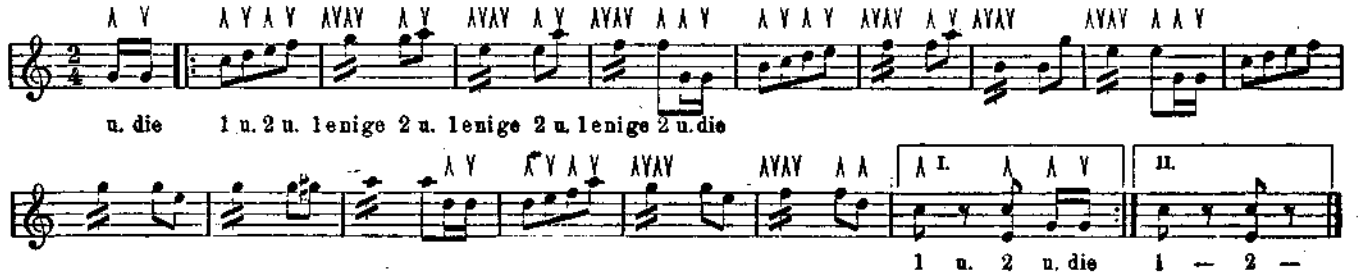
Über Takt siehe 1. Abschnitt, S. 6.

Man zähle zunächst in regelmäßigem Tempo, ohne dabei zu spielen:



Die Gewöhnung, bei Achteln, Sechzehnteln 1 und 2 und u. s. w. zu zählen, ist für den Anfänger sehr wichtig, denn es wird ihm viel leichter werden, eine ihm fremde Pièce vom Blatt zu spielen.

Man verstehe also: auf ein Viertel habe ich bei Achtel-Noten 2, resp. bei Sechzehnteln 4 Noten zu bringen, und indem ich taktmäßig zähle 1 — 2 — 3 — 4, 1 und 2 und 3 und 4 und 1 e-ni-ge, 2 e-ni-ge u. s. w., wird durch die schnellere Aussprache der einzelnen Silben bei den geteilten Noten schon der Rhythmus entstehen, der mir durch die vorgezeichnete Taktart vorgeschrieben ist. Beispiel in nachfolgendem Marschthema.



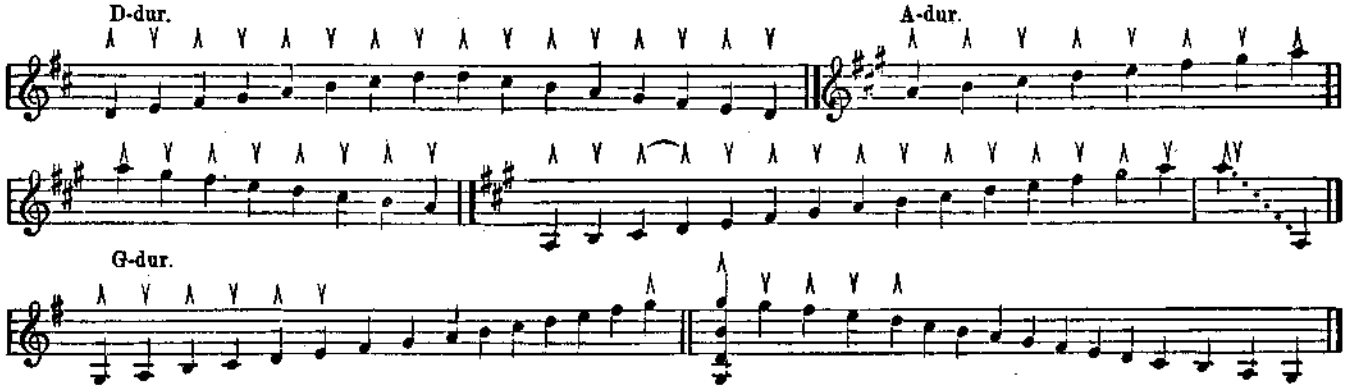
Die beiden Sechzehntel zu Anfang der Pièce sind der Auftakt; man zählt dieselben mit „und die". Diese beiden Sechzehntel kehren immer wieder, d. h. das Thema beginnt immer mit diesem Auftakt.

Nachdem der Schüler sich etliche Male diese Übung durchgezählt hat, wobei er mit der rechten Fußspitze im langsamen Marschtempo, 1, 2, 3, 4, ruhig nebenbei taktieren kann, spiele er diese Pièce langsam genau mit den vorgeschriebenen Auf- und Abwärtsschlägen, Wenn dies 5—10mal geschehen ist, wird der Lernende imstande sein, dieselbe im ruhigen Marschrhythmus taktgemäß zu spielen.

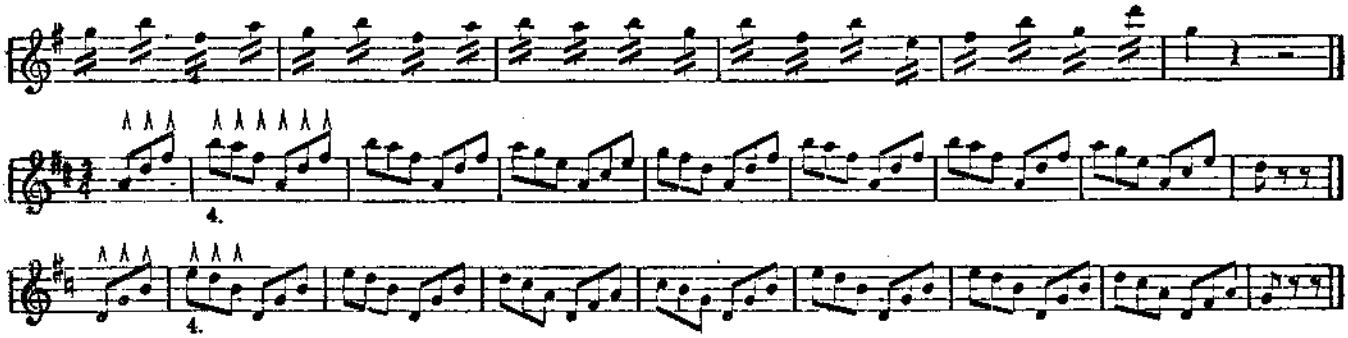
Bei dieser Gelegenheit mache ich darauf aufmerksam, daß jedes Spielen nach dem Gehör, namentlich der beliebten Volkslieder, vorläufig unterbleiben muß, denn diese erfordern Tremolo, und der Anfänger ist noch nicht so weit. Ich bringe an passender Stelle genügend Unterhaltungsstücke, Volkslieder u. s. w., wiederhole aber jetzt noch einmal: Es giebt für den Anfanger kein größeres Hindernis und keinen größeren Fehler, als wenn er zu früh tremoliert, oder, noch schlimmer, gleich zu Anfang tremolieren will.

4. Lektion.

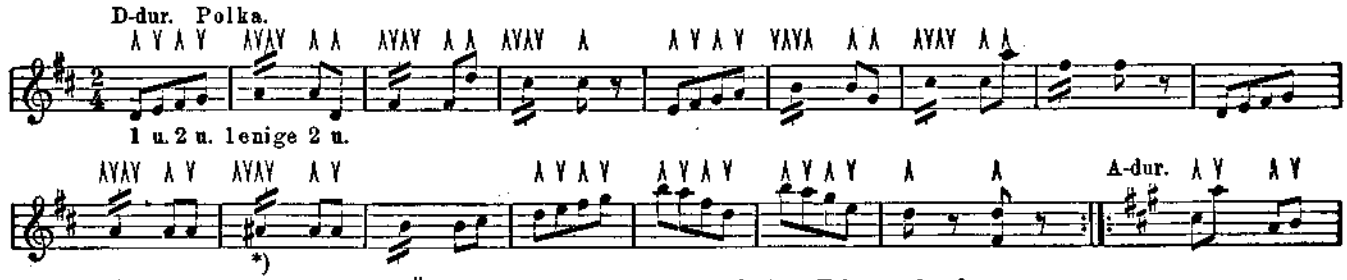
Die in Lektion 1 gespielten Tonleitern werden bis zur Geläufigkeit in nachfolgender Weise gespielt:



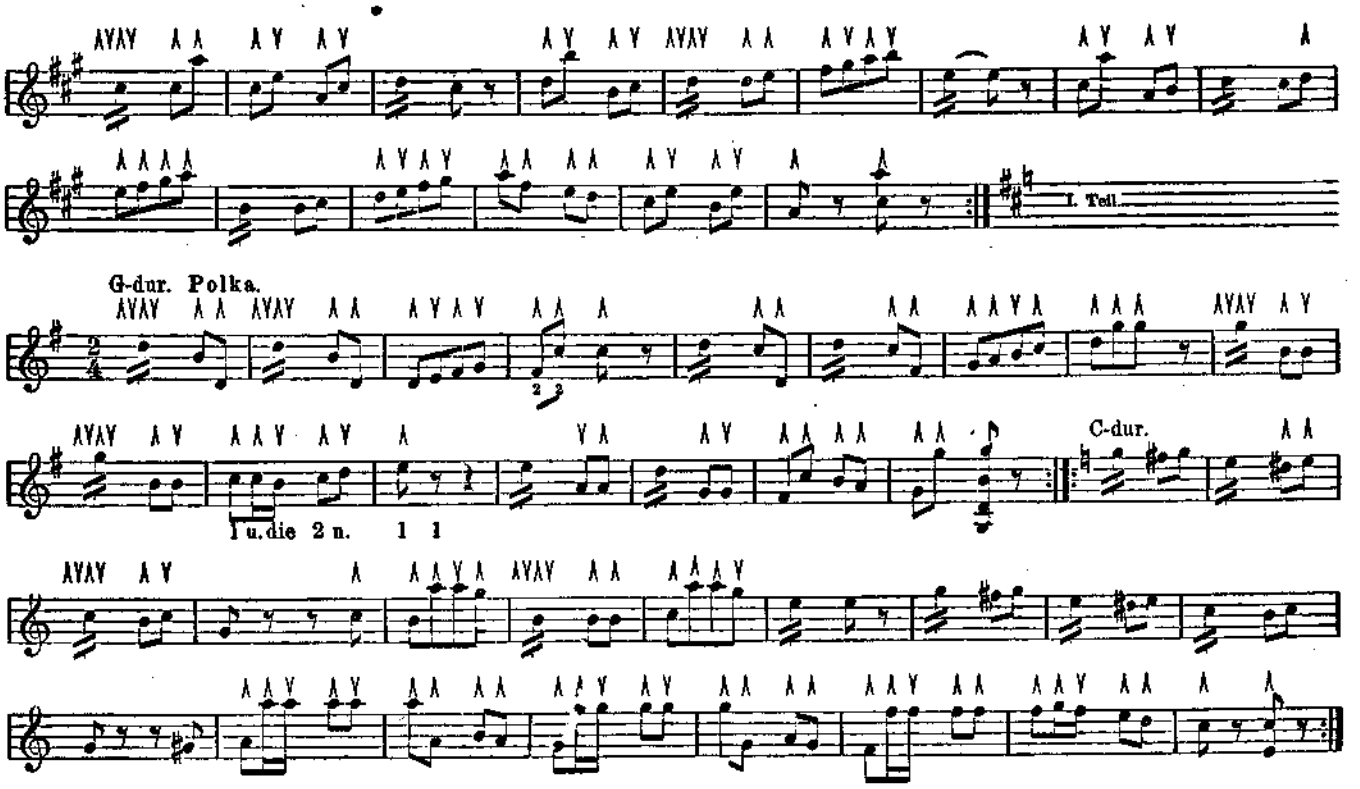
Man beachte genau die Vorschriften betreffs der Anschläge, und spiele zur Fingerübung diese Tonleitern sehr viel, hauptsächlich jedesmal dann, wenn man das Instrument zur Hand nimmt. Gleichzeitig werden wir in den jetzt folgenden Übungen den 4. (kleinen) Finger gebrauchen, dabei hat der Spieler genau darauf zu achten, daß sich beim Gebrauch dieses Fingers die Hand nicht verrücken darf, der Finger muß gerade auf den 7. Bund der E-Saite fallen und darf sich weder nach hinten umlegen, noch sich in die innere Hand einkrümmen, sondern bleibe möglichst spielbereit über dem h der E-Saite liegen.



Bei dem letzteren Satz ist das E auf dem 7. Bund der A-Saite zu nehmen, man spiele diese beiden Übungen vorläufig nur mit Abwärtsschlag, da der wechselnde Anschlag hier nicht regelmäßig aufgeht.



*) Eine Extra-Vorzeichnung ♯ oder ♭ ist immer nur während eines Taktes geltend.



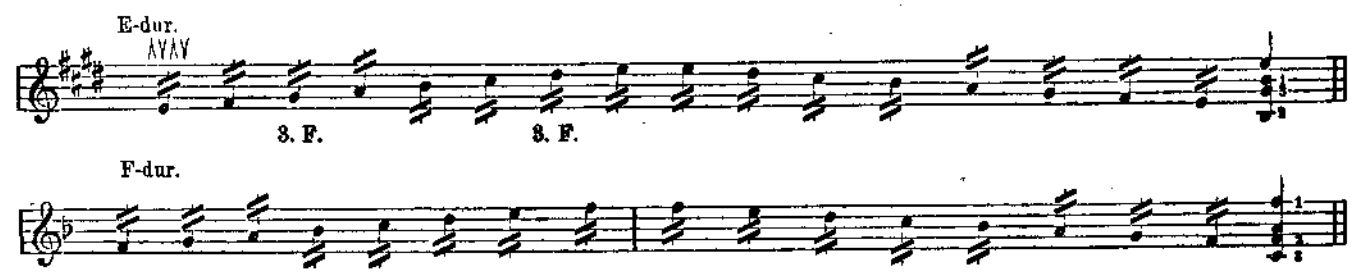
Man wird bei den vorgeschriebenen Anschlägen finden, daß dieselben nicht immer regelmäßig auf- und abwärts folgen, es giebt dafür kein bestimmtes Gesetz, die Praxis lehrt es von selbst.

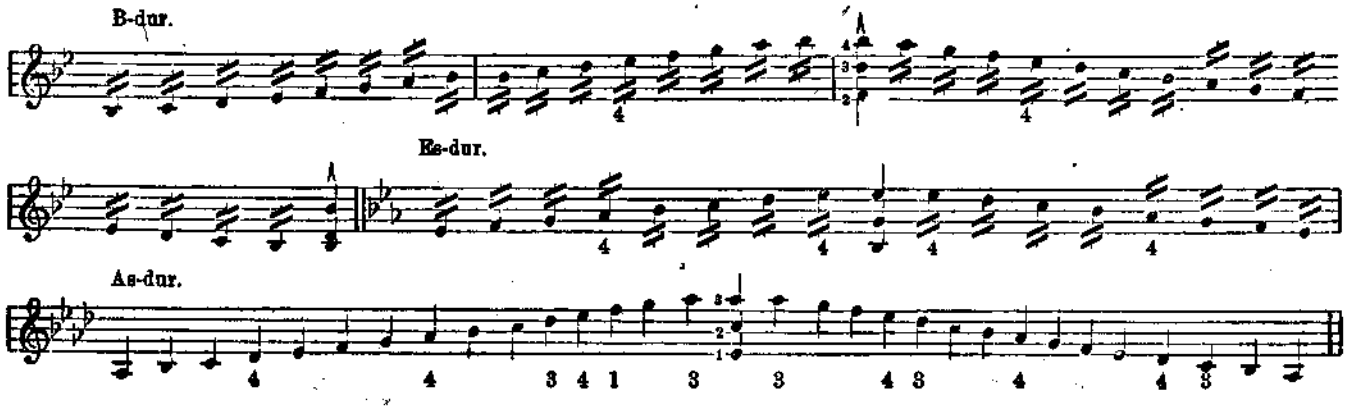
5. Lektion.

Wir nehmen nun zu den bereits gelernten Tonleitern C-dur, G-dur (mit 1 ♯), D-dur (mit 2 ♯) und A-dur (mit 3 ♯) noch E-dur (mit 4 ♯), Fis, Cis, Gis, Dis hinzu. Es giebt Kreuz- und Be-Tonarten bis mit 7 Vorzeichnungen, jedoch überschreiten diese die Grenze der Mandoline. Es sind zwar in den meisten bereits erschienenen Schulen sämtliche Tonarten, resp. auch Übungen in diesen Tonarten mit 5—7 Vorzeichnungen aufgeführt worden. Zwar sehr gewissenhaft aber — zwecklos, denn es fällt keinem Menschen ein, derartige Übungen oder Stücke auf der Mandoline zu spielen. Die Kreuz-Tonarten bis höchstens E-dur, und Be-Tonarten ebenfalls bis As-dur, genügen für die Leistungsfähigkeit der Mandoline vollständig. Ich lasse hinter dieser 4. Kreuztonart, E-dur, die vier Be-Tonarten folgen.

Wir haben in der ersten davon, in F-dur, 1 ♭, und zwar vor der Note h, diese wird dadurch einen halben Ton erniedrigt und wird ausnahmsweise B genannt, während man den anderen erniedrigten Noten die Silbe es anhängt, also E — Es, A — As und D — Des.

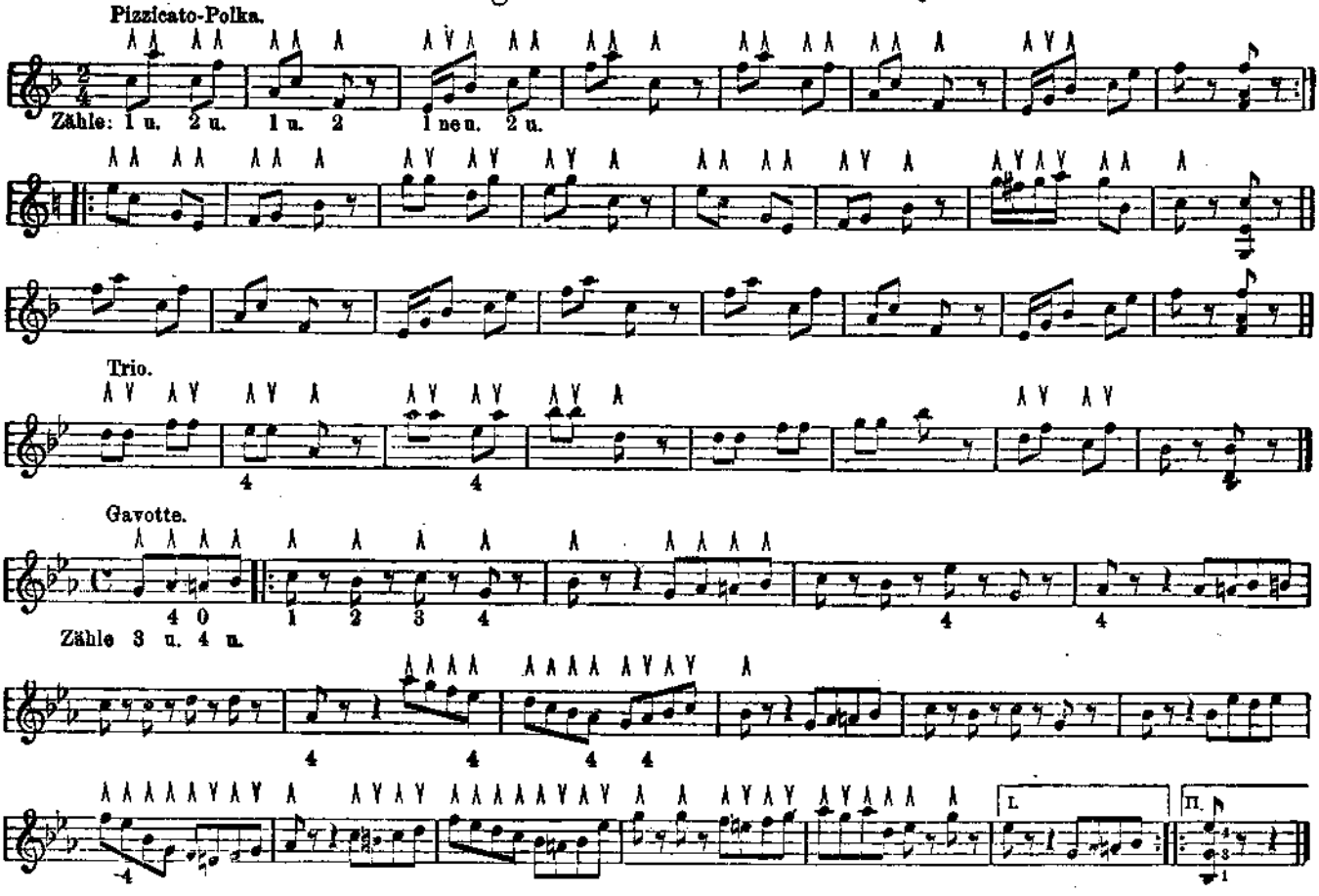
Man spiele diese Tonleitern mehrere Male durch, wie immer mit 4 Schlägen. Diese 4 Schläge können jetzt schon ziemlich schnell erfolgen, denn es ist dies, wie bereits gesagt, die beste Vorstudie zum Tremolo. Es ist nun auch sehr wichtig, genau auf den Fingersatz zu achten, denn es ist nicht gleichgiltig, ob ich z. B. Dis auf der A- oder Gis auf der D-Saite mit dem 3. oder 4. Finger nehme. Dis und Gis sind Erhöhungen von D und G, und müssen demnach auch mit dem 3. Finger gegriffen werden. Dieselben Töne finden wir in den Be-Tonarten als Es und As wieder, jedoch müssen diese hier mit dem 4. Finger genommen werden, da Es eine Erniedrigung von E und As eine ebensolche von A ist. Dies ist wohl zu beachten!





6. Lektion.

Übungen in den Be-Tonarten.



Der Spieler beachte genau den Fingersatz, und verstehe wohl, daß der Ton As (resp. Es und Be) durch das Vorsetzen eines Auflösungszeichens einen halben Ton höher wird.

Man wird meistens zum Schluß eines Teiles oder der Pièce drei oder vier Noten an einen Strich gebunden finden, es sind dies die Akkorde, die zu der Tonart gehören, in der der betreffende Teil oder Pièce geschrieben ist. Die Mandoline ist speziell für Akkorde sehr geeignet und bringe ich dieselben noch später.

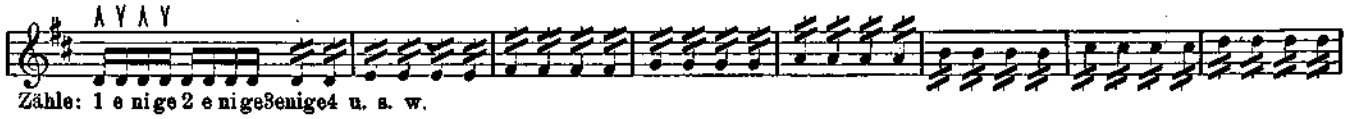
7. Lektion.

Das Tremolo.

Das Tremolo ist der ausgehaltene Ton, der Gegensatz zu dem bisher gelernten Schlag oder Staccato. Es ist das Tremolo nicht, wie oft falsch behauptet wird, die Hauptsache des Mandolinen-Spieles, nein, die Hauptbedingung des vollendeten Spieles ist die richtige Anwendung von Staccato und Tremolo zusammen. Das Tremolo ergiebt sich fast von selbst, nachdem man Piècen ohne jegliches Tremolieren, wie ich sie in

Lektion 2—6 gebracht habe, genügend gespielt hat. Es giebt beim Mandolinen-Spiel gar nichts Unangenehmeres, als ein fortwährendes Tremolieren, namentlich an falscher Stelle; man bezeichnet dies ganz treffend mit Mandolinen-Gewimmer.

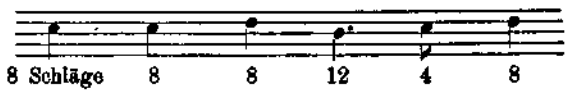
Der Lernende nehme eine beliebige Tonleiter, sagen wir z. B. D-dur, und spiele im $^4/_4$-Takt, d. h. jedes Viertel zu 4 Schlägen, also 16 Sechzehntel in jedem Takt, und zähle dabei in regelmäßigem Tempo die einzelnen Sechzehnel, genau wie zuerst gelernt.



Sodann versuche man dasselbe Tempo innezuhalten, und nur 1, 2, 3, 4 zu zählen, aber so, daß zwischen 1 und 2 u. s. w. genau die 4 Sechzehntel geschlagen werden, ohne dieselben mitzuzählen. Dies muß ganz geläufig gehen, dann fange man wieder von vorne an und gebe auf den Zeitraum 1—2 8 Schläge, diese kann man selbstverständlich nicht zählen, aber wenn man die Takt-Übungen mit der Art des Zählens, wie ich es vorgeschrieben habe, genau studiert hat, wird man es ziemlich sicher bringen können.

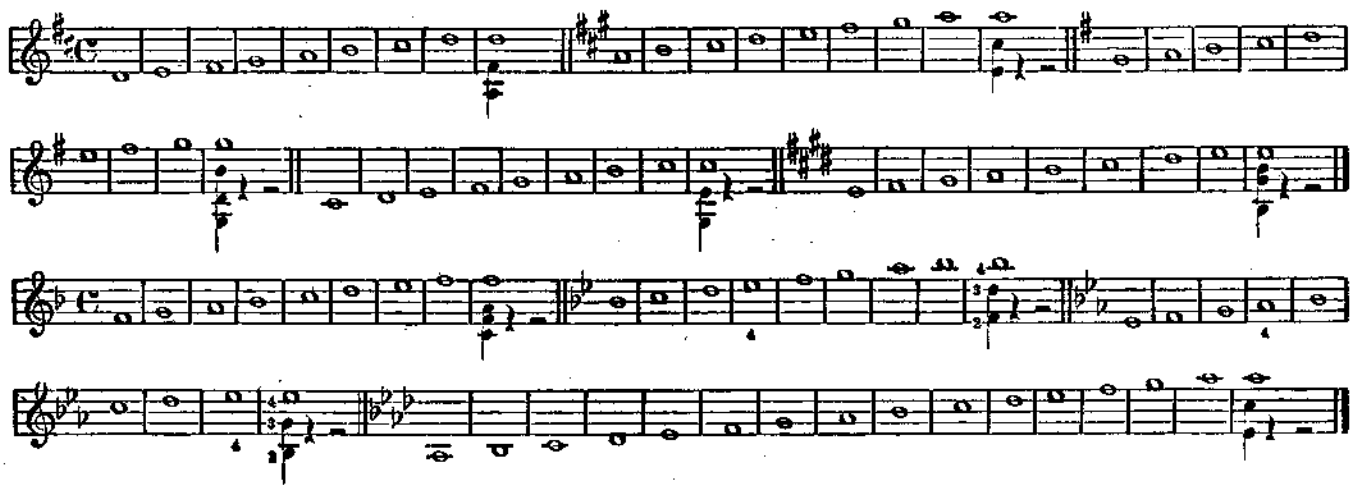
Dieses Tremolieren wird im Tempo Andante, Moderato u. s. w. anzuwenden sein, es lassen sich auch hier keine bestimmten Regeln aufstellen; wenn ich z. B. in einem Walzer noch die Viertel-Noten nur schlagen darf, werde ich in einem Liederthema selbst noch die Achtel tremolieren müssen. Es lehrt hierbei die Praxis mehr, wie die Theorie beschreiben kann.

Ich führe hier zur genauen Erläuterung das Lied „Heil dir im Siegerkranz“ an. Man nehme also das übliche Tempo an (nicht zu schnell):



Man spiele nun auf diese Weise alle gelernten Tonleitern durch und zähle langsam und taktmäßig 1, 2, 3, 4, beachte aber wohl, was ich zu verschiedenen Malen gesagt und immer wiederhole: „Der kleine Finger stütze die rechte Hand und laufe bei den Tremolo-Bewegungen auf der Spielplatte mit. Das Handgelenk sei genügend eingebogen, so, daß die Hand sich frei im Gelenk bewegen kann. Fällt dem Lernenden dies schwer, so lege er sich wieder das im Anfang beschriebene Papierkissen unter den Arm, gerade bei der Entwicklung des Tremolos ist dies besonders zu empfehlen.

Auch hüte sich der Lernende zuerst die G-Saite zu benutzen, sondern fange auch wieder zuerst mit D- und A-dur an. Wenn das Tremolo dort geht, wird es auf der G-Saite auch gelingen.



8. Lektion.

Ich bringe jetzt sämtliche Etüden und Pièces mit einer zweiten Stimme ad libitum. Diese zweite Stimme kann auch eventuell von einer Geige gespielt werden, wenn eine zweite Mandoline nicht vorhanden. Hauptsächlich ist die zweite Stimme für den Unterrichtenden oder bereits weiter Vorgeschrittenen. Das Duettspielen hat in erster Linie den Zweck, daß sich der Anfänger gewöhne, seine Stimme langsam und taktgemäß zu spielen, ohne sich durch die begleitende Stimme, die meist in anderen Taktfiguren nebenherläuft, beirren zu lassen.

Man gewöhne sich daran, jede neue Note mit einem leichten Anschlag anzusetzen, der aber sofort in das Tremolo übergeht. Dies ist besonders bei Viertel-Noten, die in den Anfangsduetten alle tremoliert werden, zu beachten.

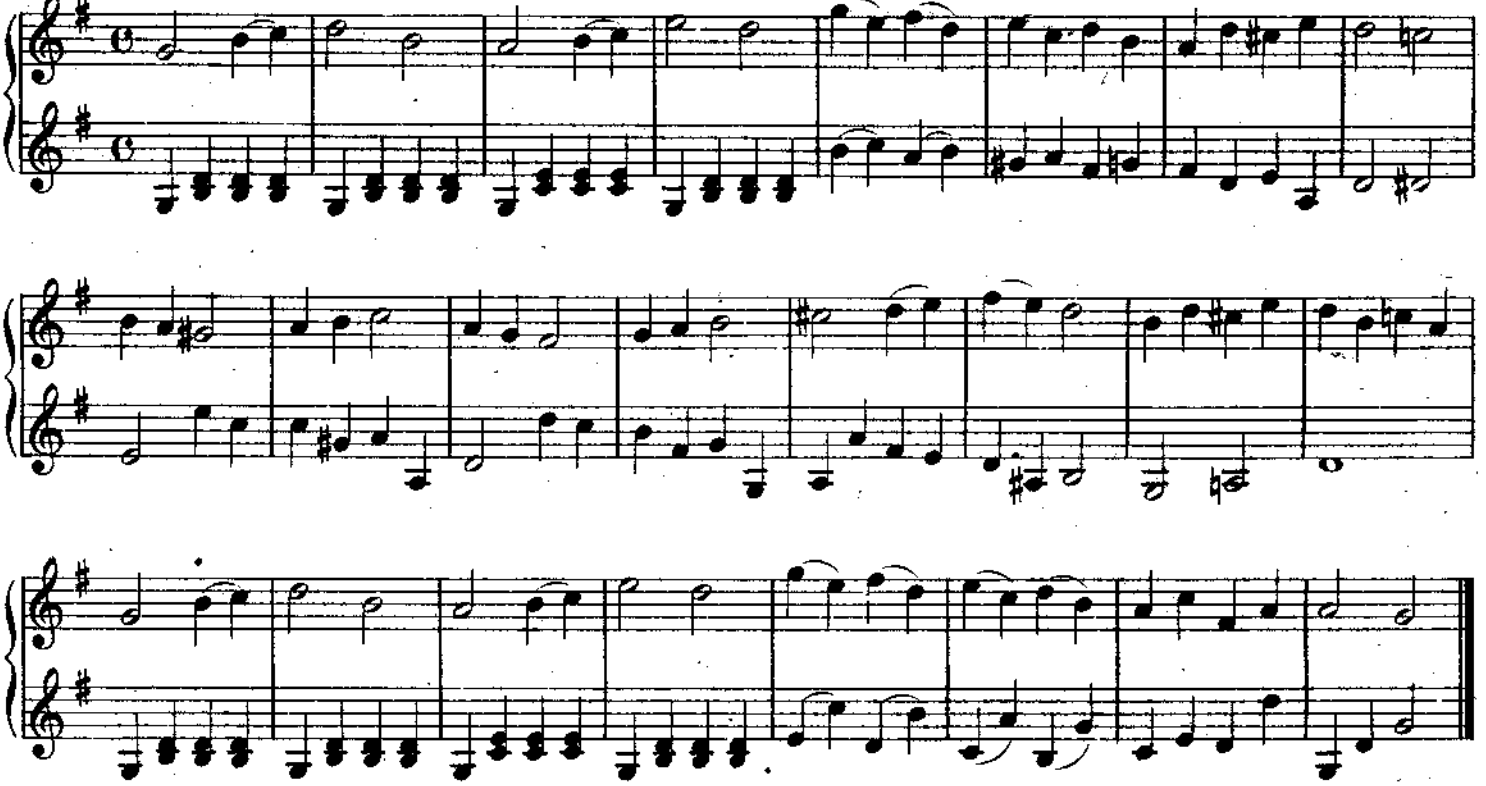
Andante.

I.

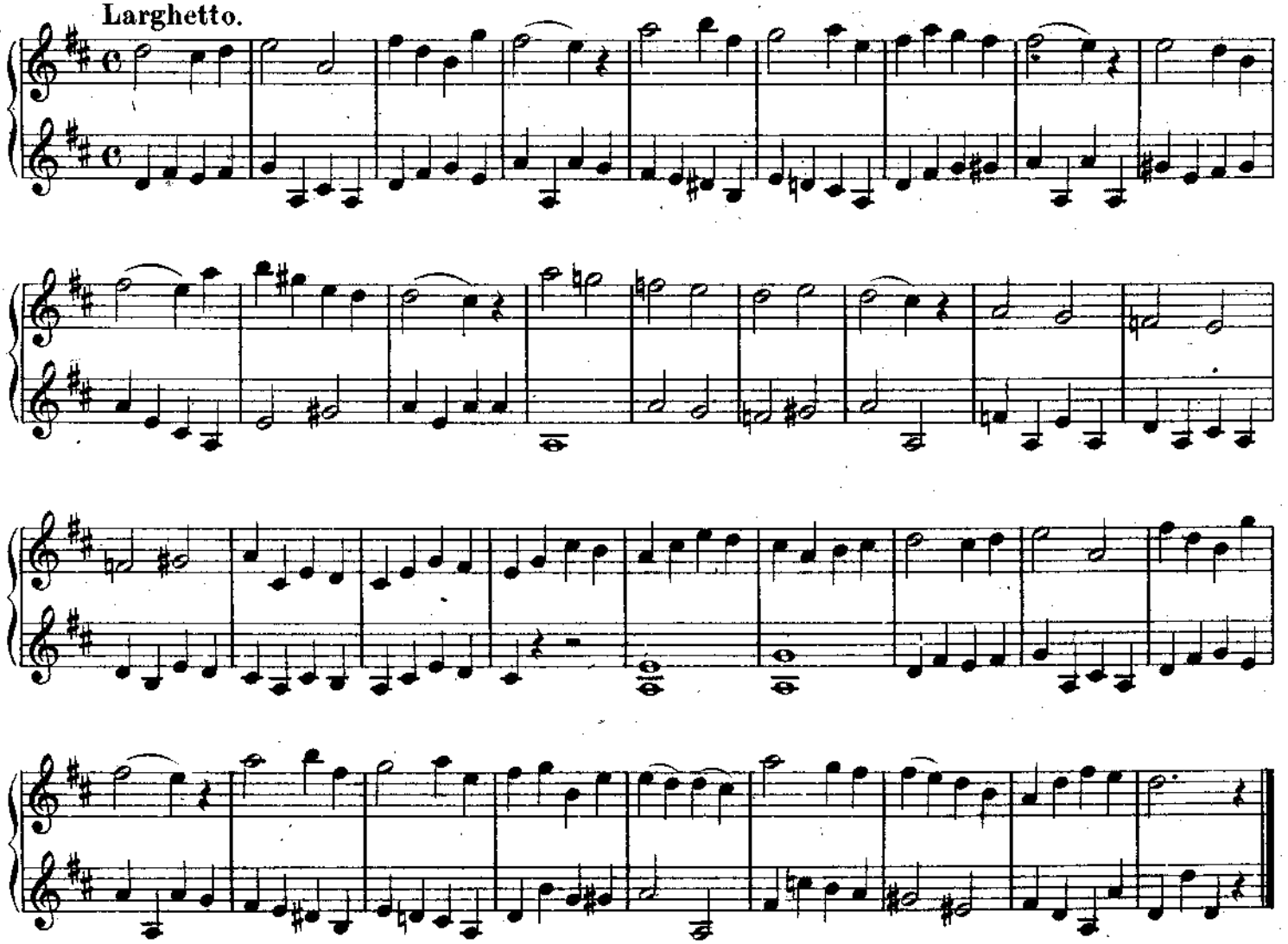
II.

Andante.

Moderato.



Larghetto.

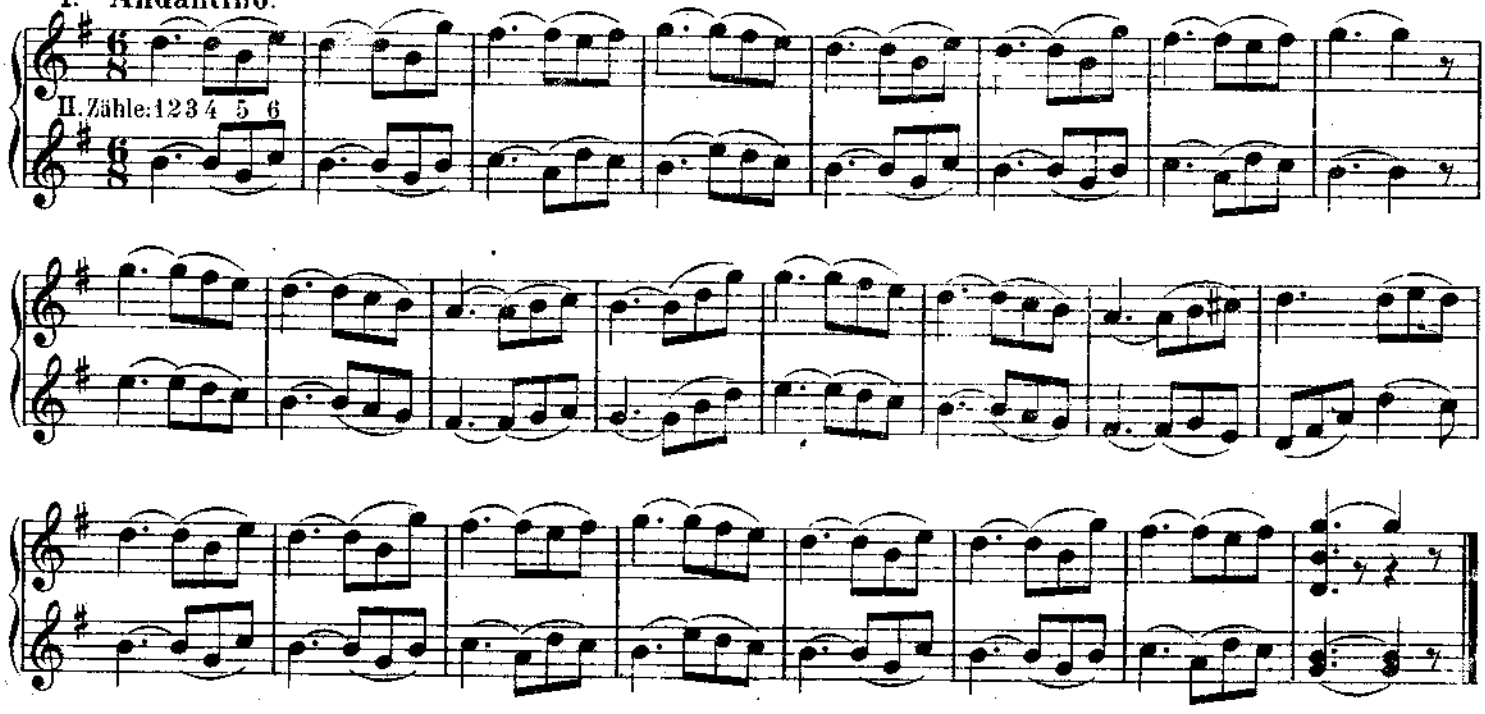


Lektion 9.

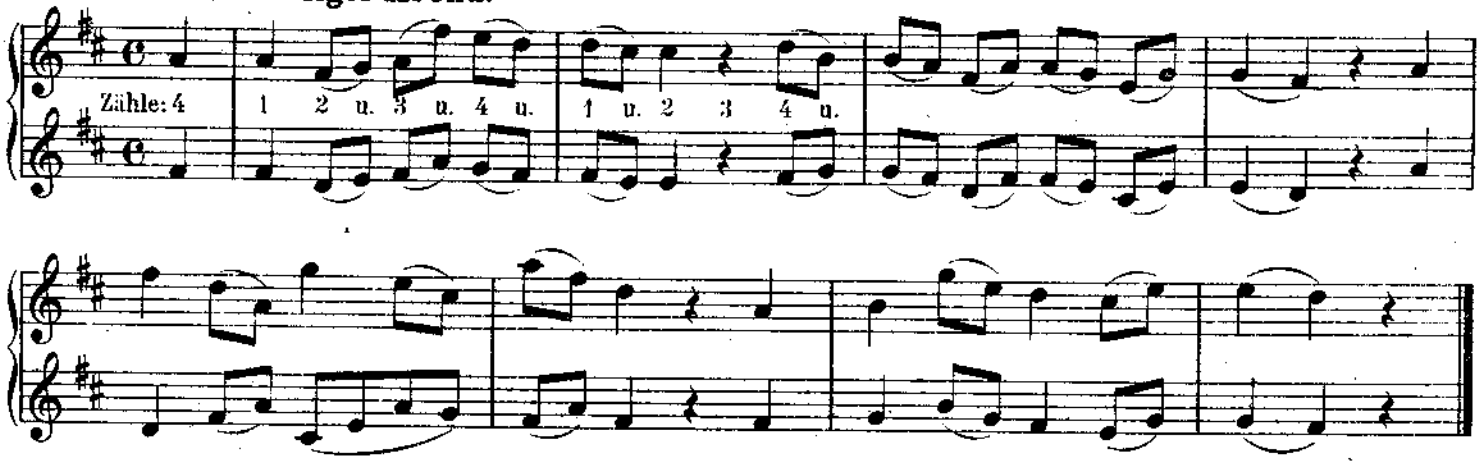
Es folgen in den nächsten beiden Lektionen Volkslieder, bekannte Opernmelodien, Märsche etc., damit der Lernende Unterhaltung und Lust am Spielen finde. Derselbe spiele zuerst die obere Stimme, und dann zur Übung im vom Blattspielen die II. Stimme.

Meermädchen-Lied aus Oberon.

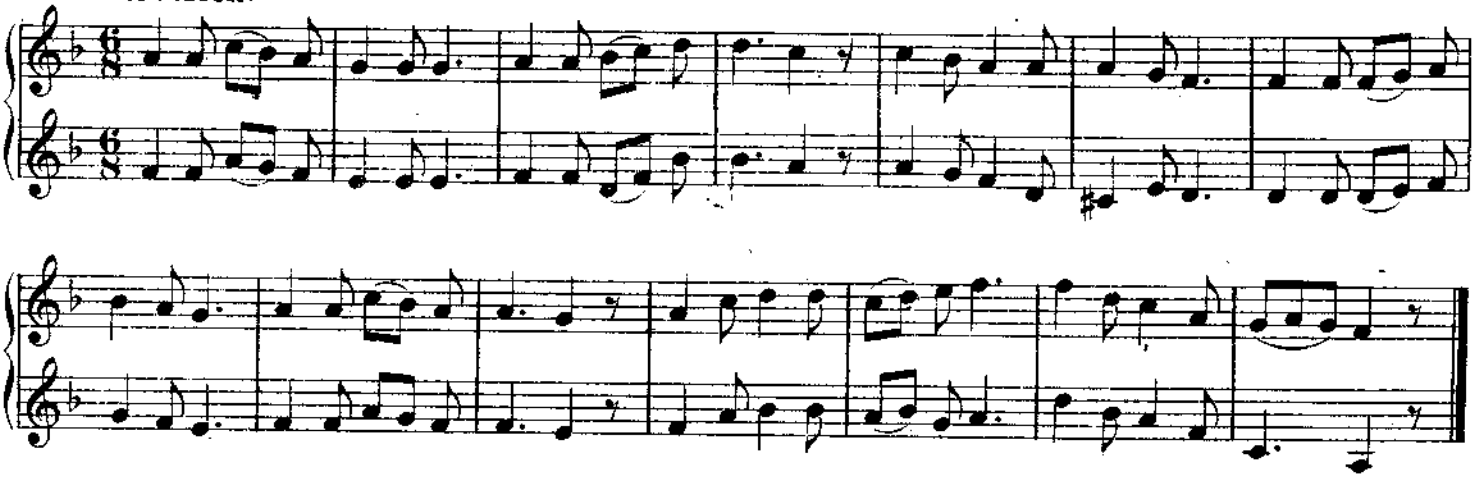
I. Andantino.



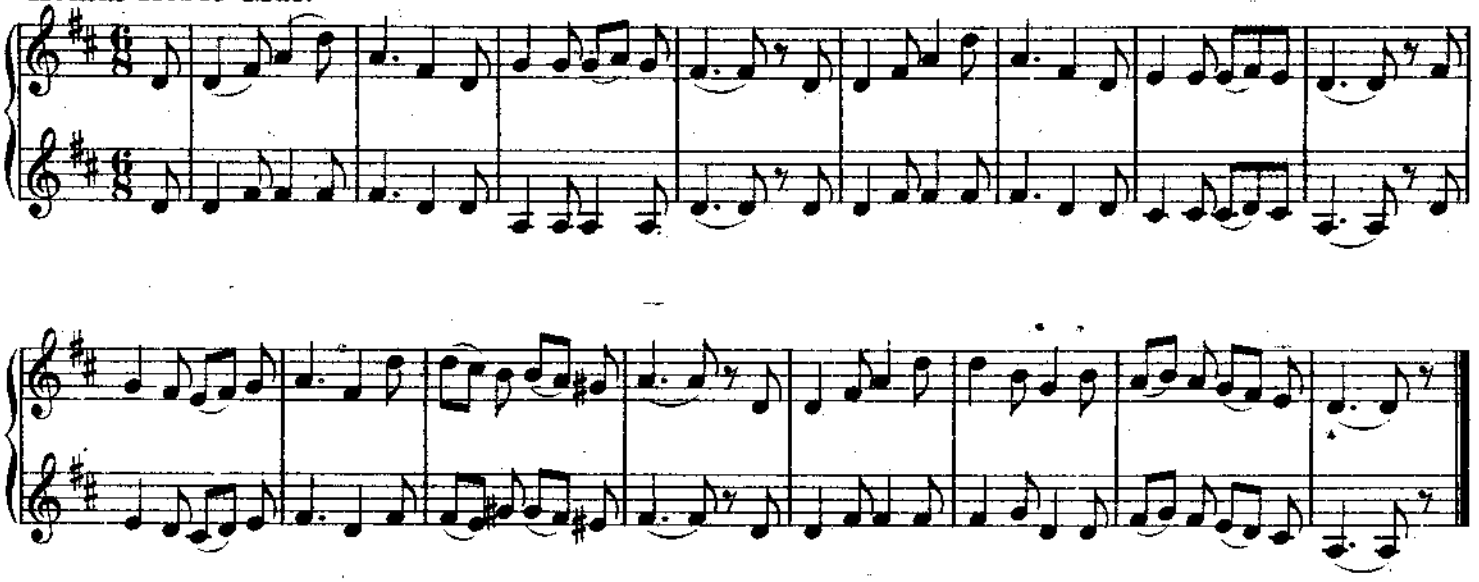
Willkommen o seliger Abend.



Haidenröslein.



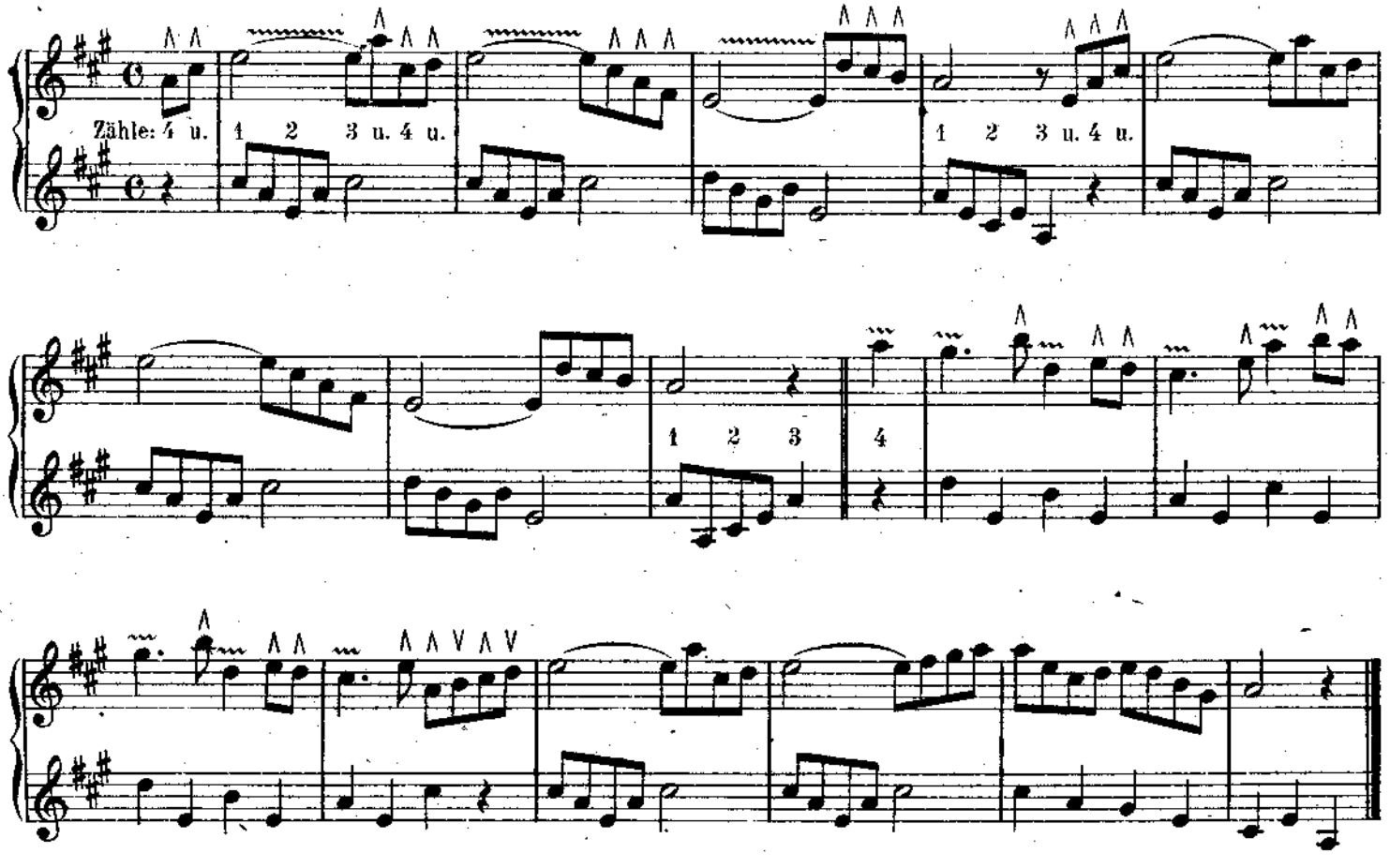
Komm lieber Mai.



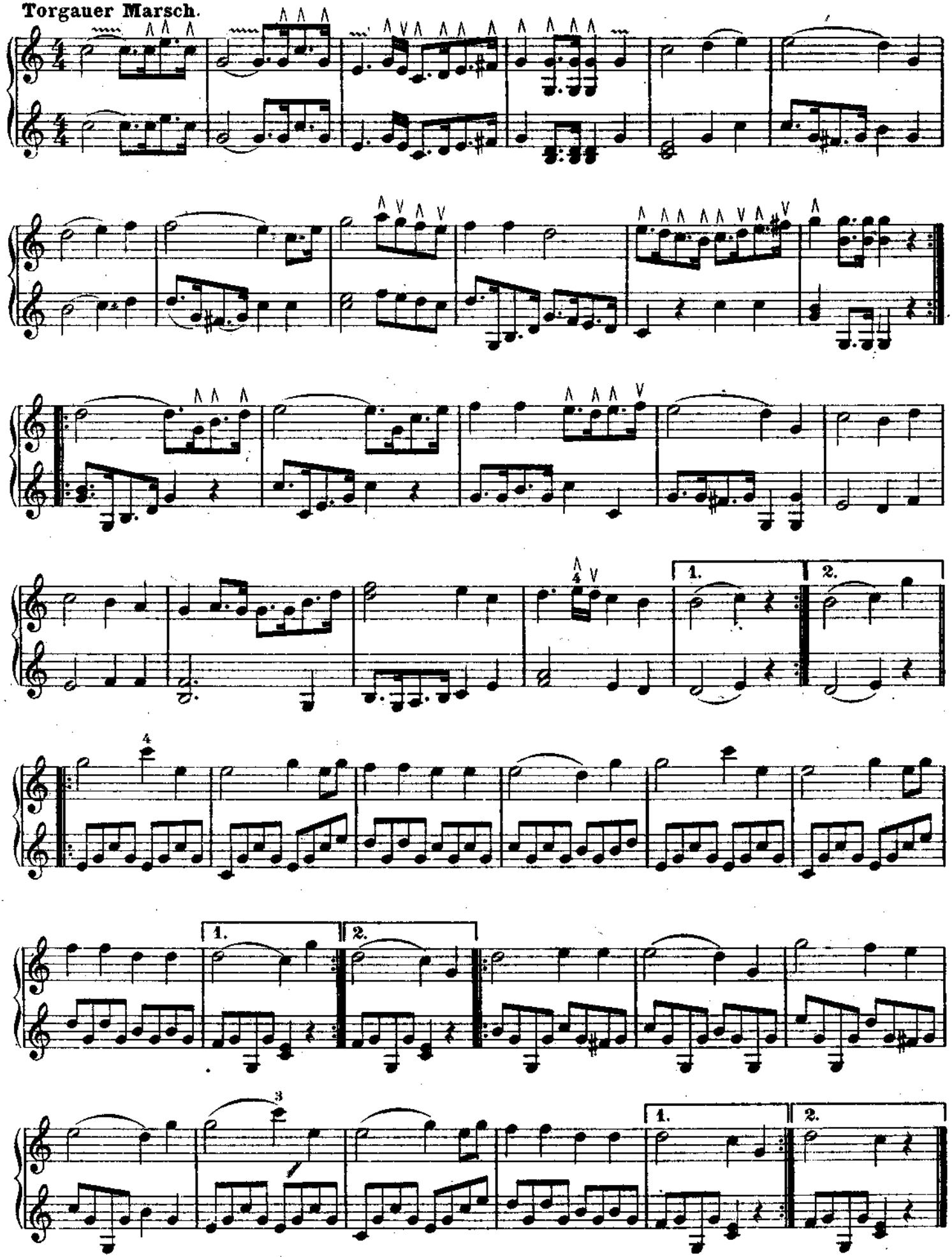
Die durch einen Bogen zusammen gezogenen Noten werden in einem Tremolo gespielt, am Ende des Bogens setze man ab und beginne mit Anfang eines neuen Bogens, oder Note mit einem leichten Anschlag das neue Tremolo. Man nennt diese Bogen Phrasenbogen, dieselben bedeuten gewissermassen die musikalische Interpunktion.

Lektion 10.

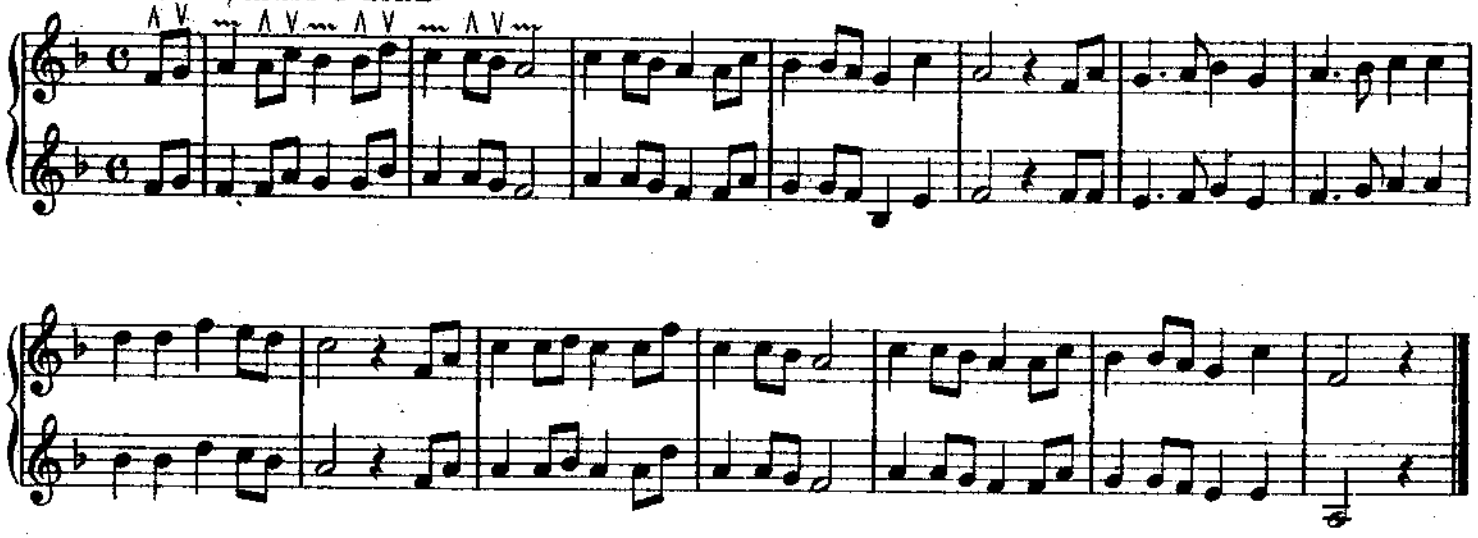
Wir kommen nun zur Erlernung des eigentlichen Mandolinenspiels, d. h. Tremolo und Staccato zusammen anzuwenden. In den beiden folgenden Übungsstücken werden die Achtel geschlagen, jede mehrwertige Note als $^1/_4$ $^1/_2$ $^3/_8$ etc. tremoliert. Wenn nun, wie in dieser ersten Pièce, das erste Achtel einer Taktfigur durch einen Phrasenbogen mit einer vorhergegangenen längeren tremolierten Note zusammengebunden ist, so muss dieses Achtel mit tremoliert werden, und die dann folgenden geschlagen werden. Ich bezeichne Tremolo mit ~~~, den Schlag, wie bekannt ∧ ∨.



Torgauer Marsch.



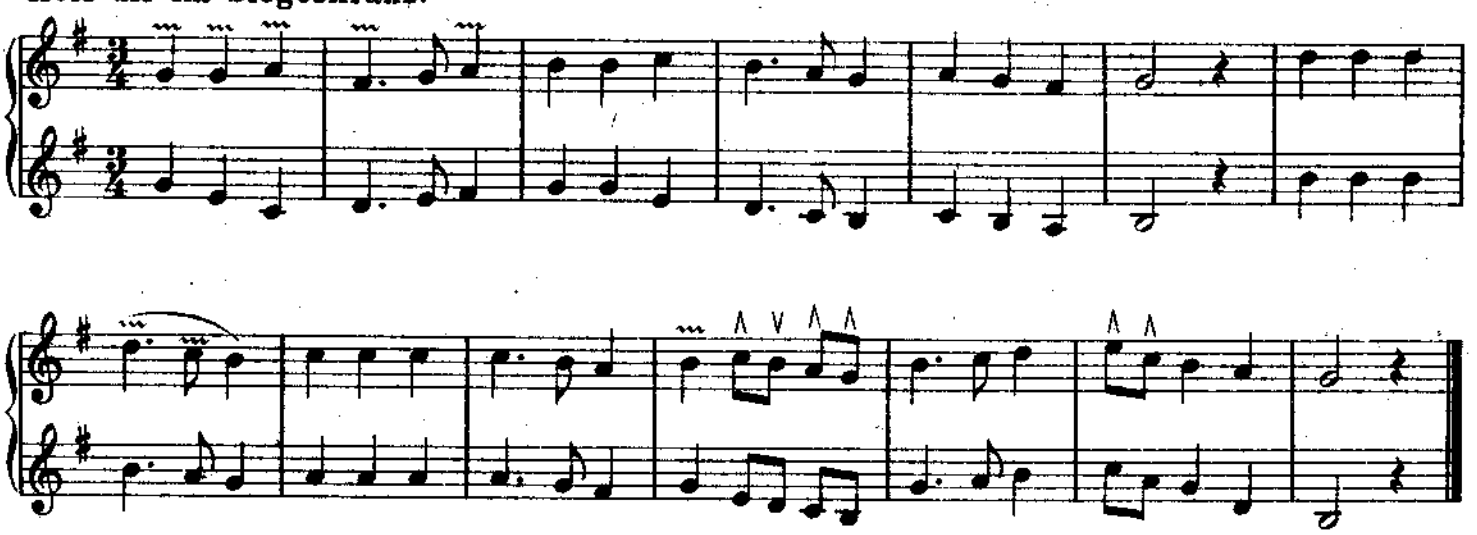
Muss i denn, muss i denn.



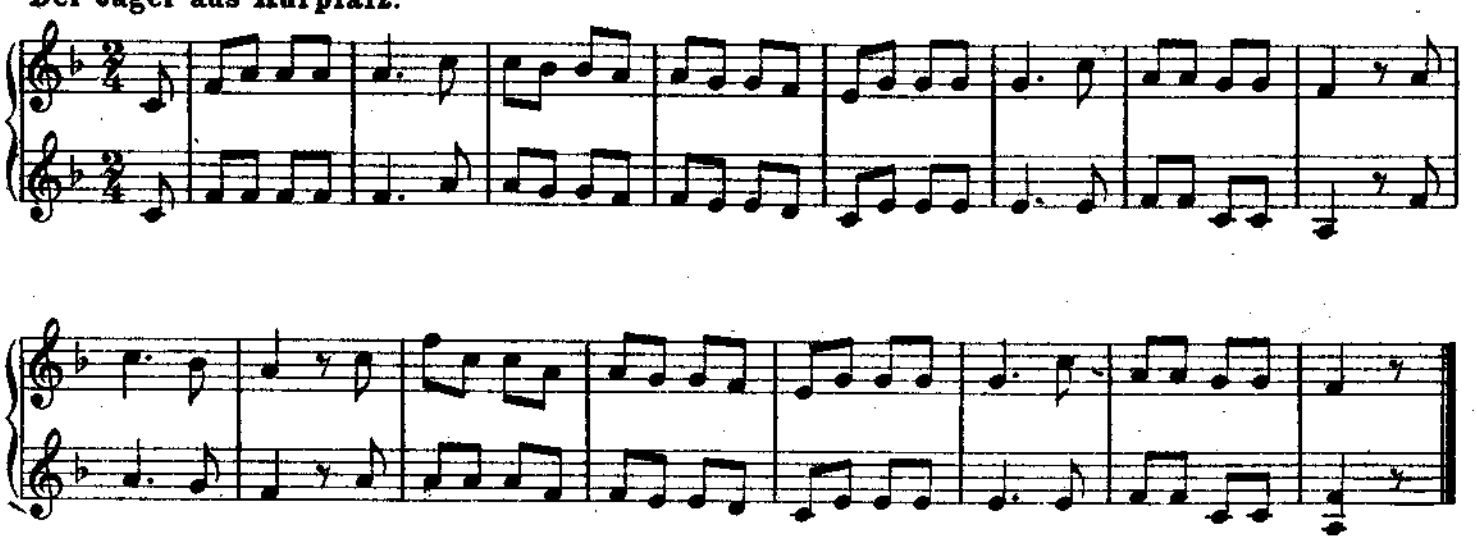
Lektion 11.

In den hier folgenden Liedern und bekannten Melodien achte man genau auf die vorgeschriebenen Zeichen ob Tremolo oder Staccato, ebenfalls auf die Anwendung des kleinen Fingers. Man nimmt bei langsameren Melodien möglichst wenig die freie A- oder E-Saite, sondern das A mit dem 4. Finger auf der D-Saite, ebenso das E auf der A-Saite.

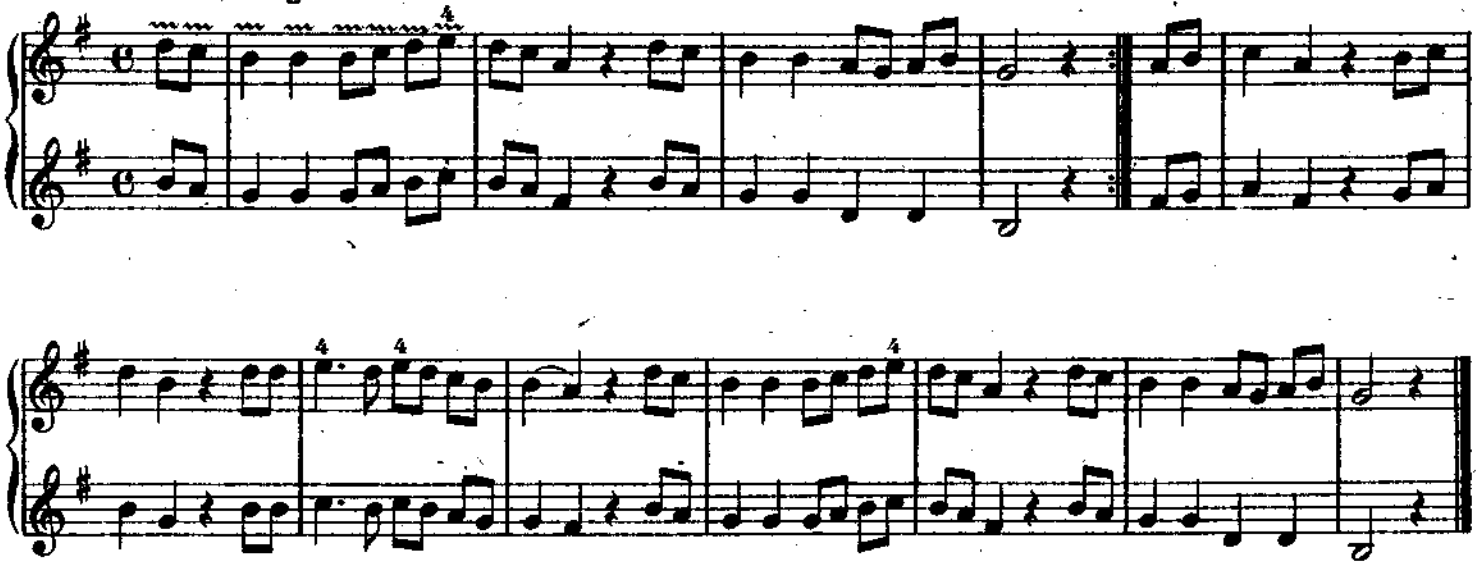
Heil dir im Siegeskranz.



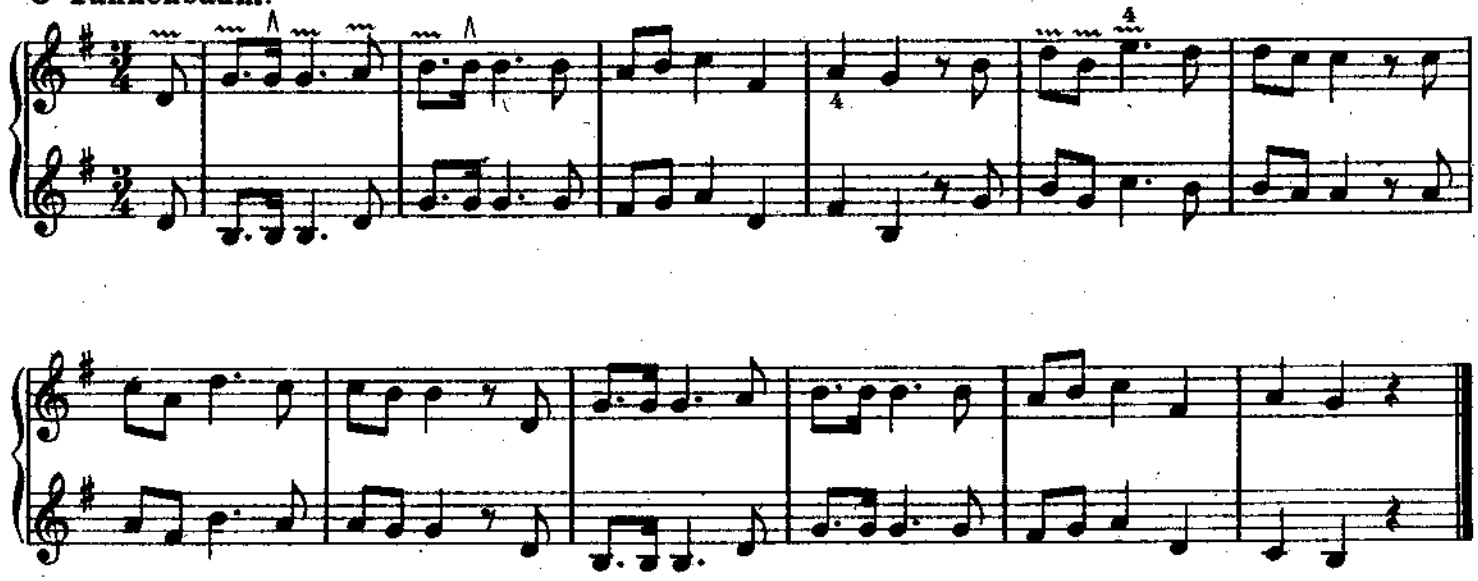
Der Jäger aus Kurpfalz.



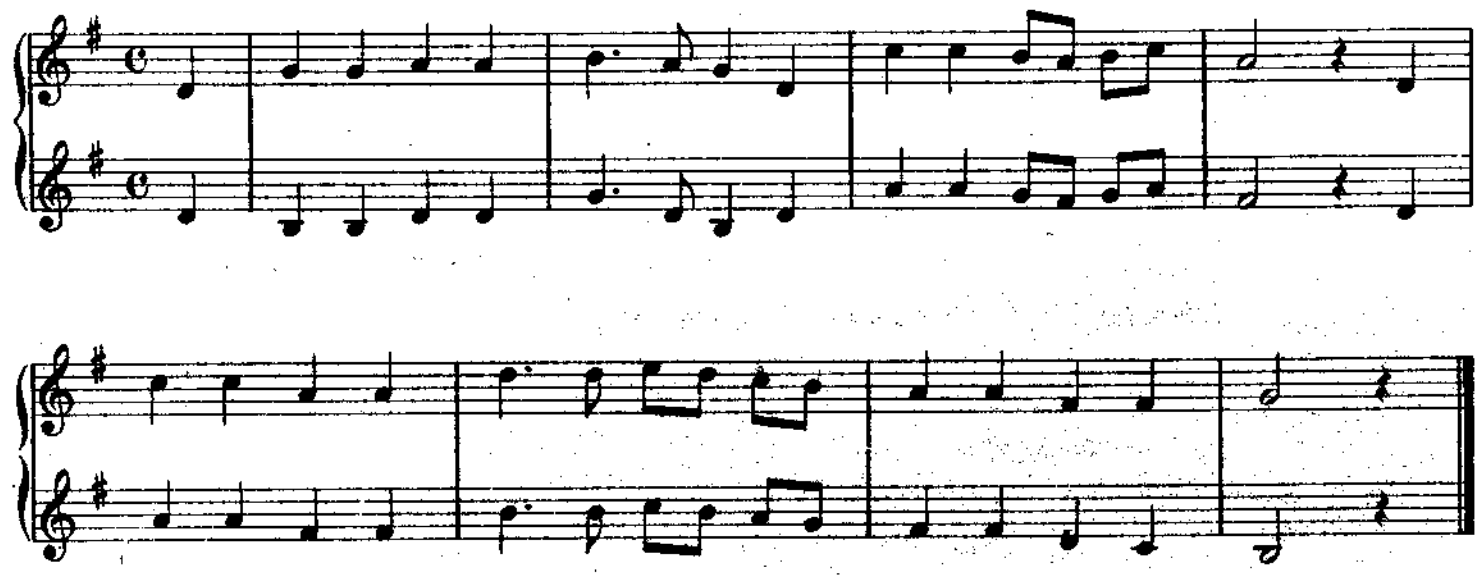
Guter Mond, du gehst so stille.



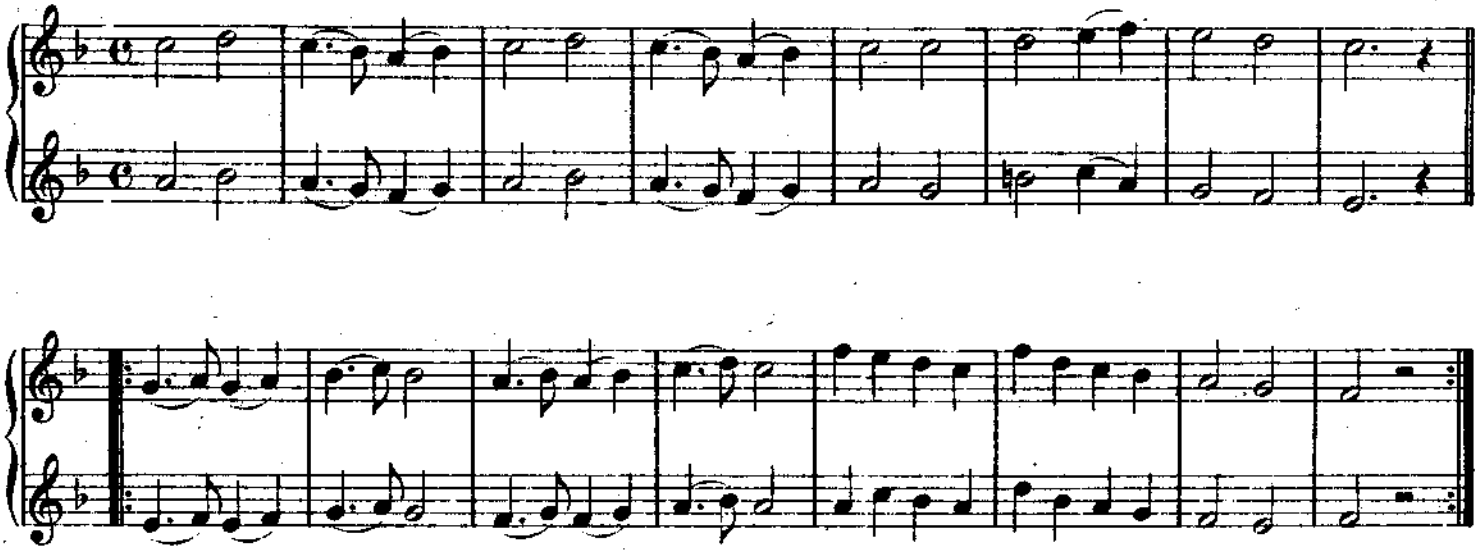
O Tannenbaum.



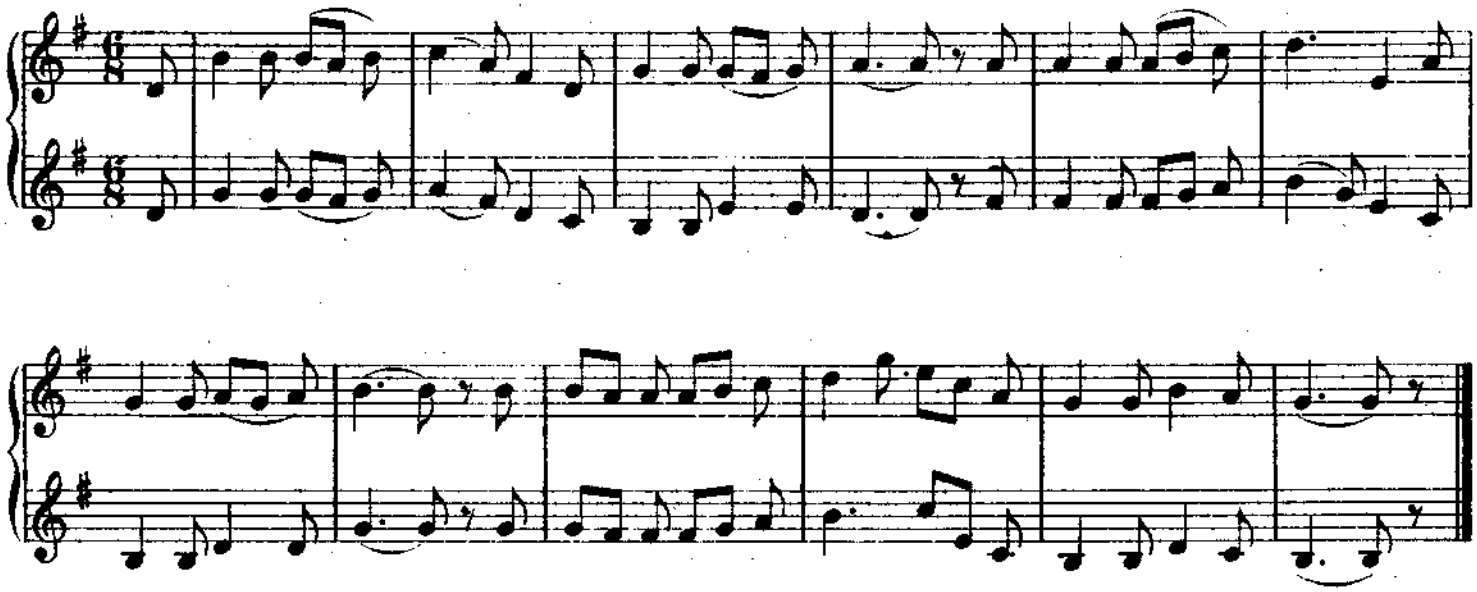
Üb immer Treu und Redlichkeit.



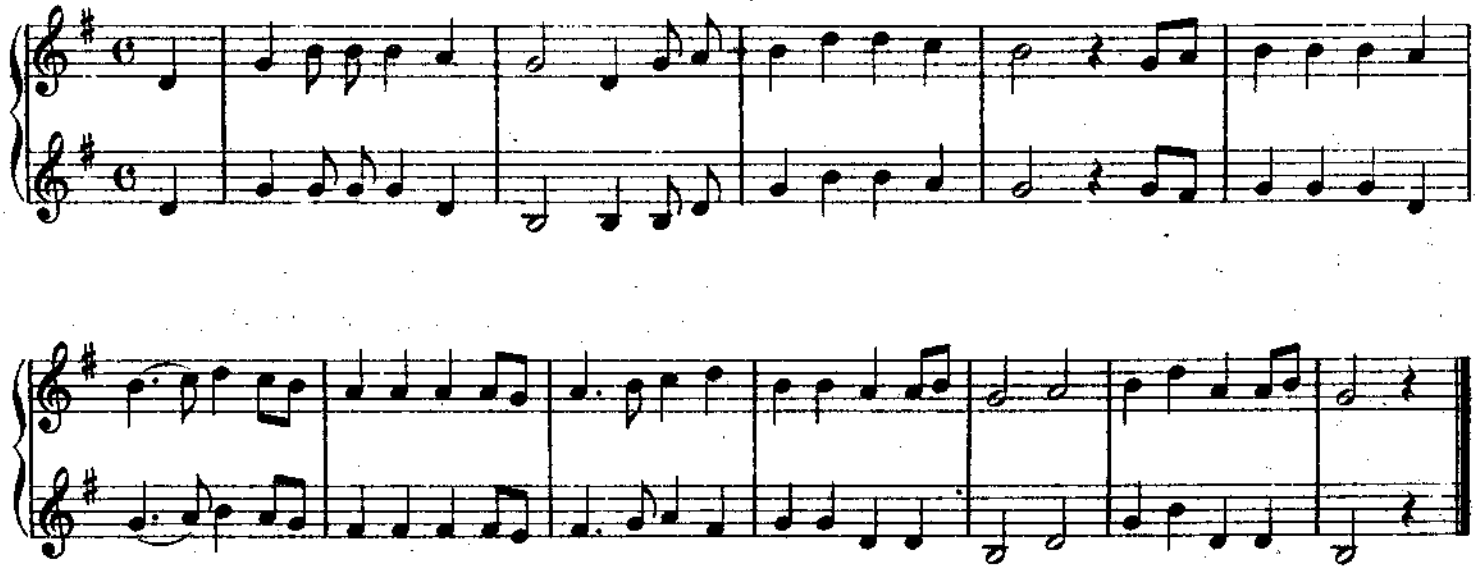
O du fröhliche.



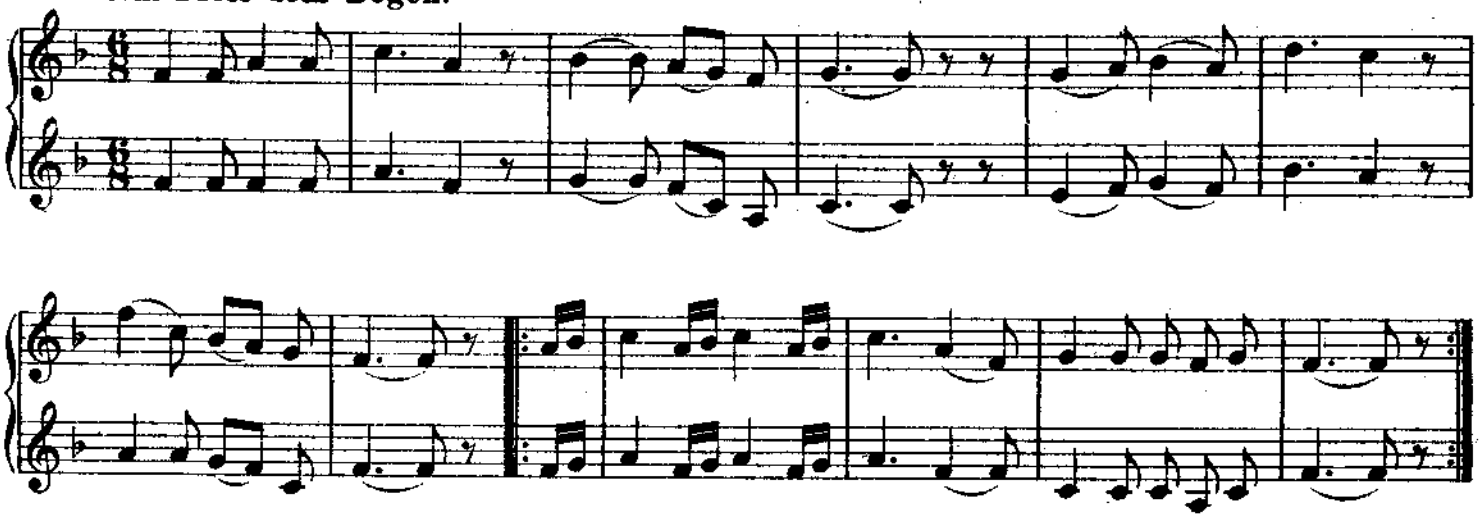
Dort unten in der Mühle.



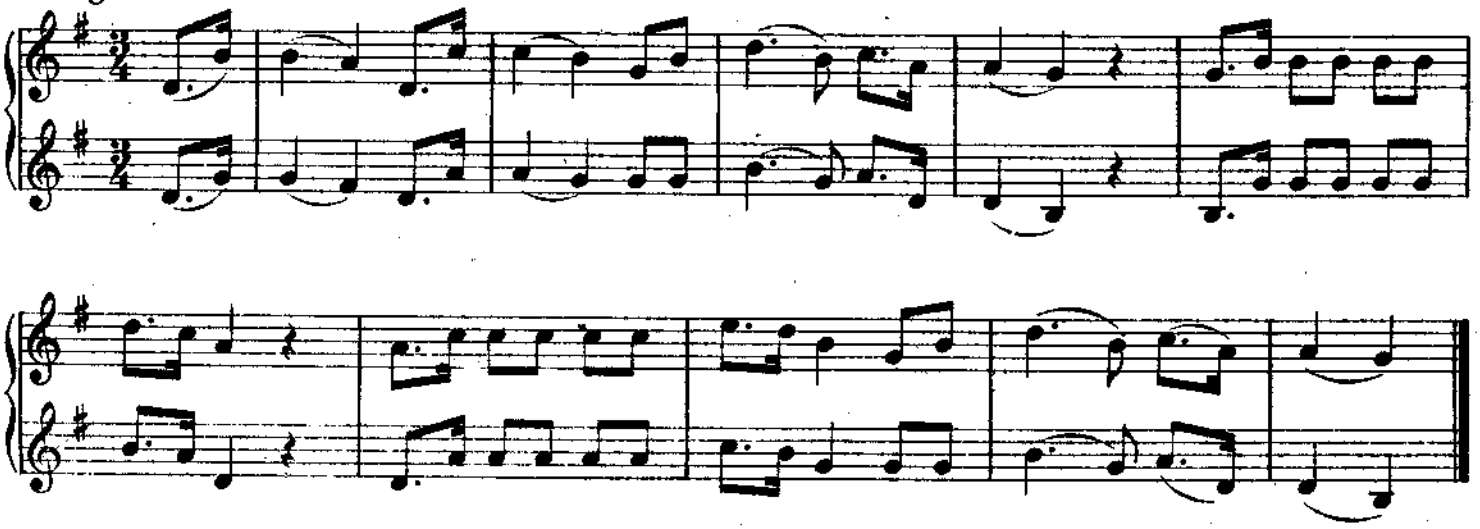
Ich hatt' einen Kameraden.



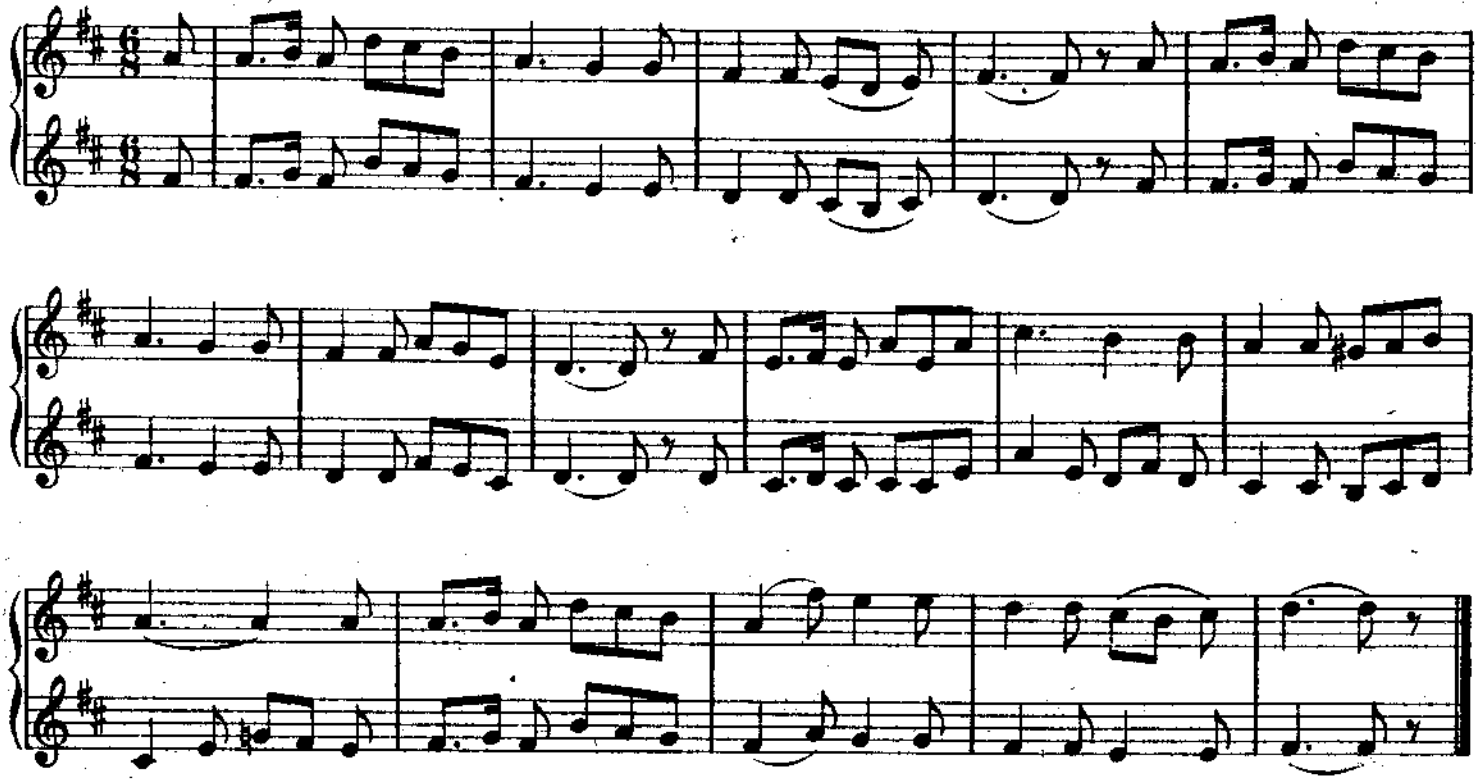
Mit dem Pfeil dem Bogen.



Morgenrot.



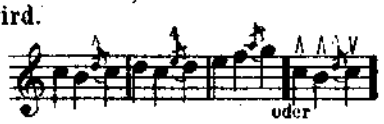
Ich weiss nicht, was soll es bedeuten.



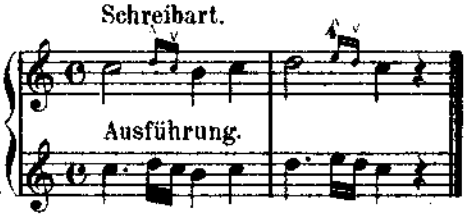
Lektion 12.

Der Vorschlag.

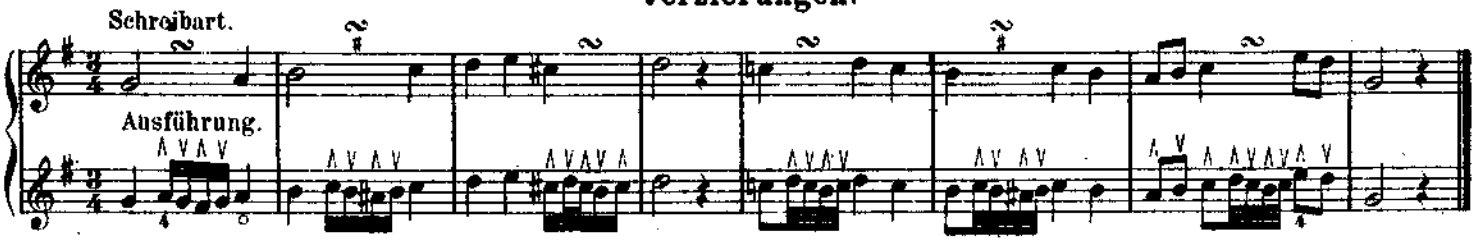
Unter Vorschlag versteht man eine musikalische Verzierung, die aber keinen Taktwert hat, sondern der vorausgegangenen Note gekürzt wird.

Der kurze Vorschlag 

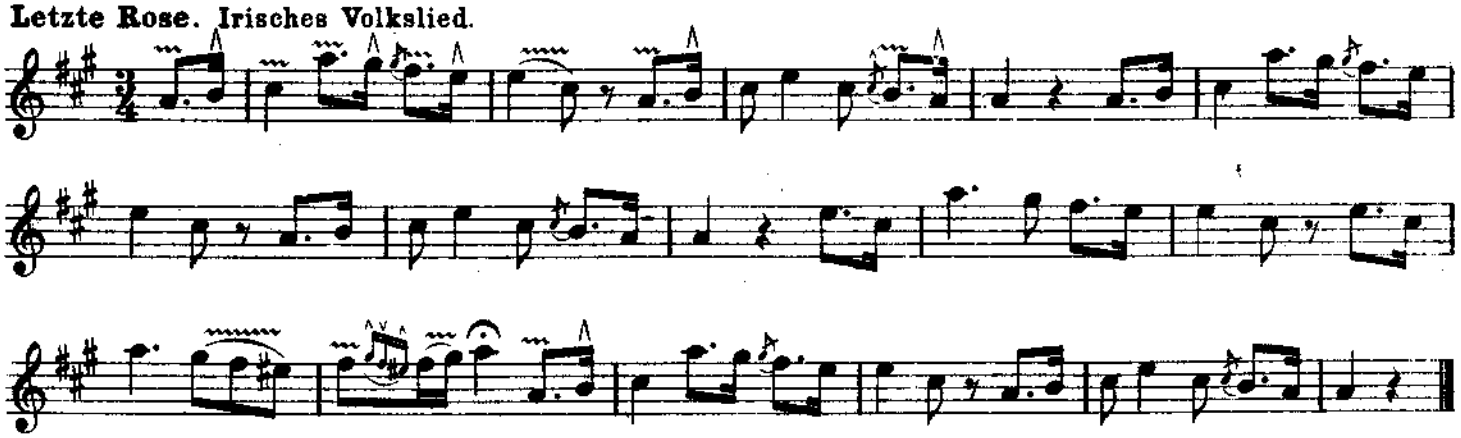
wird durch einen schnellen Abwärtsschlag gebracht, man beginnt dann sofort mit einem Tremolo die nächste Note, oder wenn die Noten staccato gespielt werden müssen bekommt der Vorschlag den Abwärtsschlag, die nächste folgende Note den Aufwärtsschlag.

Der Doppel-Vorschlag: 

Verzierungen.



Letzte Rose. Irisches Volkslied.



Lektion 13.

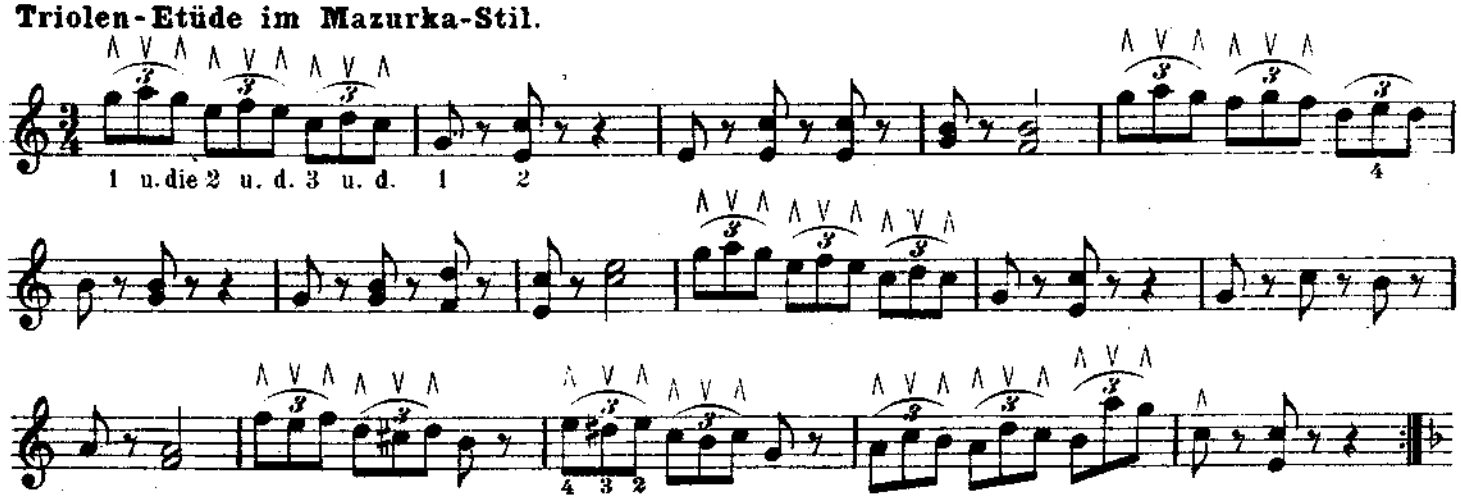
Triolen.*)

Laut Erklärung im 1. Abschnitt (s. das Seite 7) haben wir hier also z. B. im 4/4 Takt zu zählen

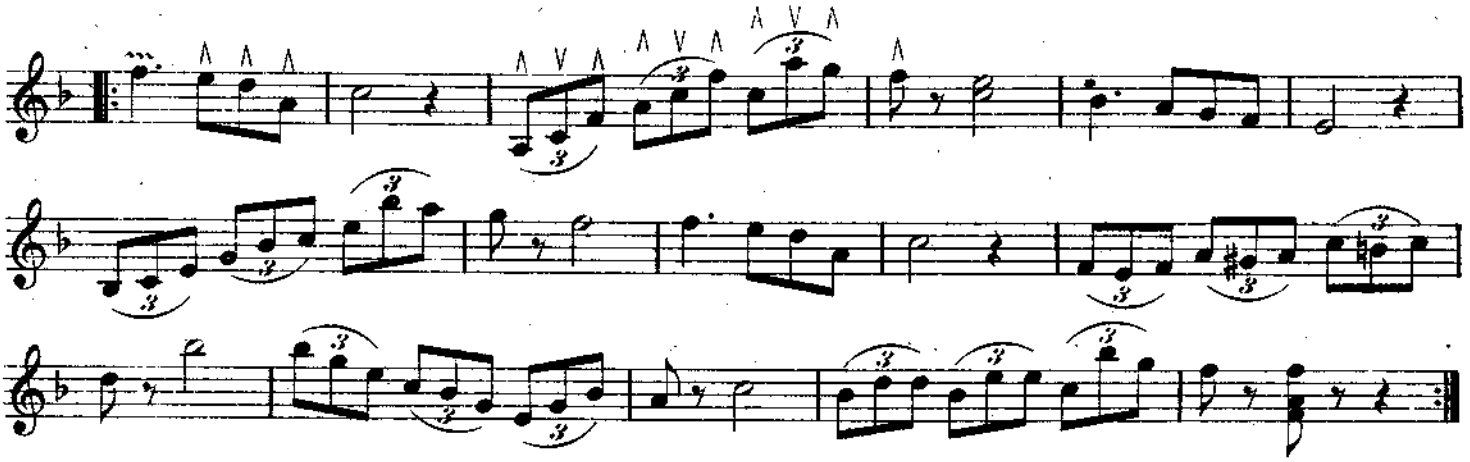
statt 1 2 3 4:
1 und die 2 und die 3 und die 4 und die.

Beim Staccato-Spiel gibt man, wenn irgend tunlich, der ersten Note der Triolen-Figur immer den Abwärtsschlag, wodurch diese schon von selbst etwas Betonung bekommt.

Triolen-Etüde im Mazurka-Stil.

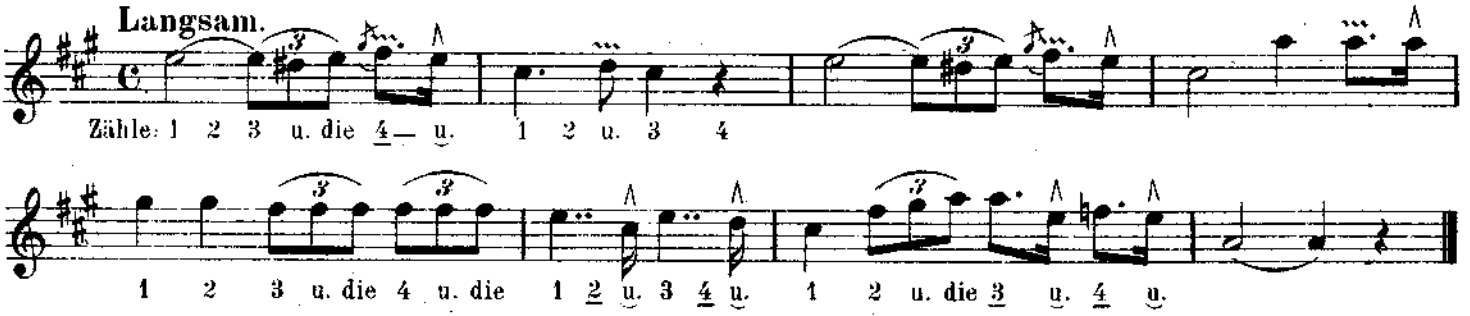


*) S. 1. Abschnitt S. 17.



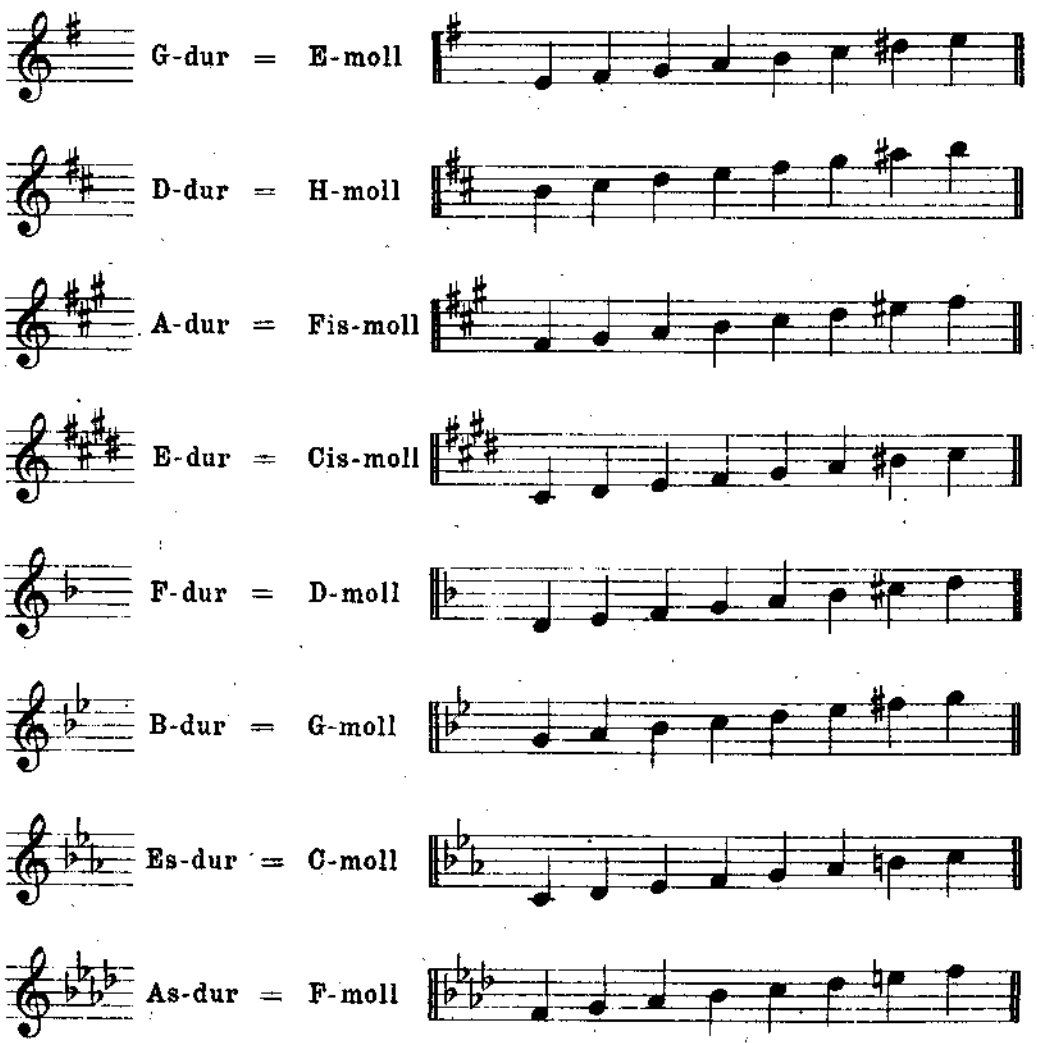
Thema aus „Troubadour."

Langsam.



Lektion 14.

Die Moll-Tonleitern.*)

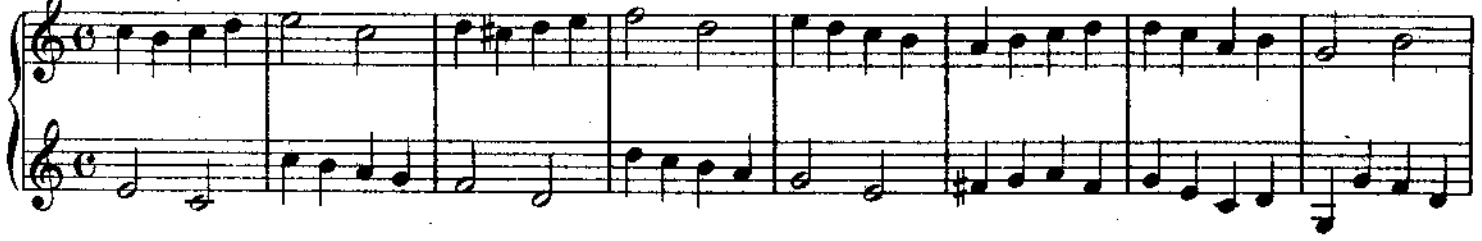


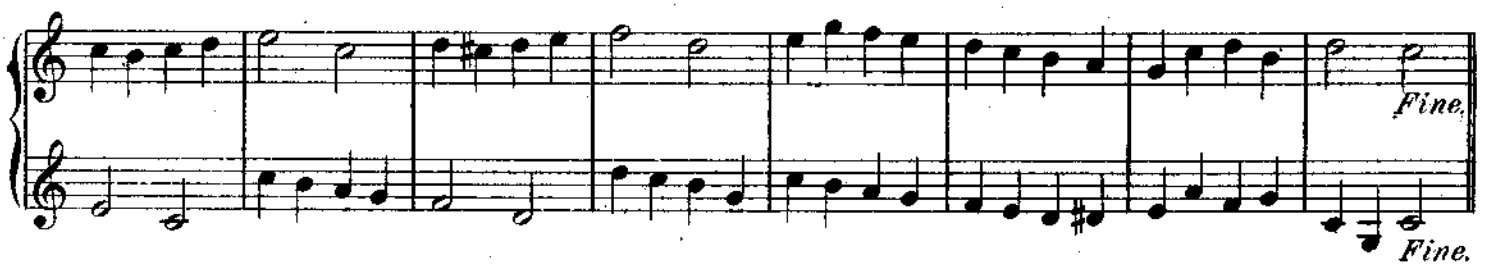
*) S. 1. Abschnitt S. 17.

C-dur.

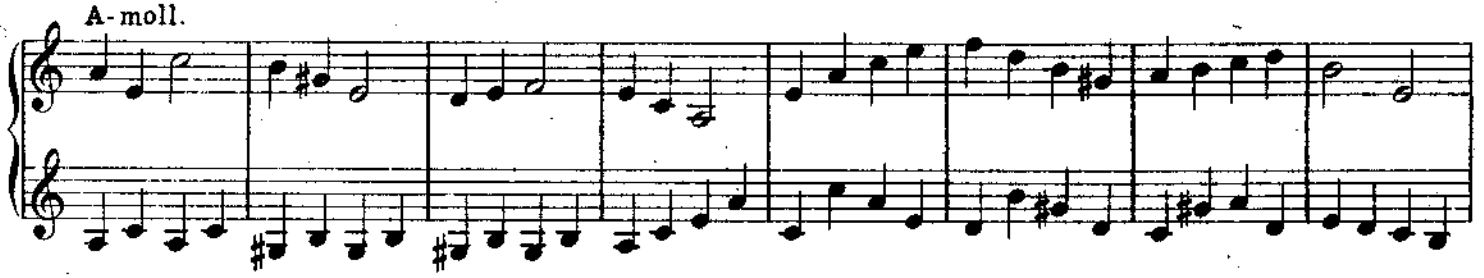
Andante.

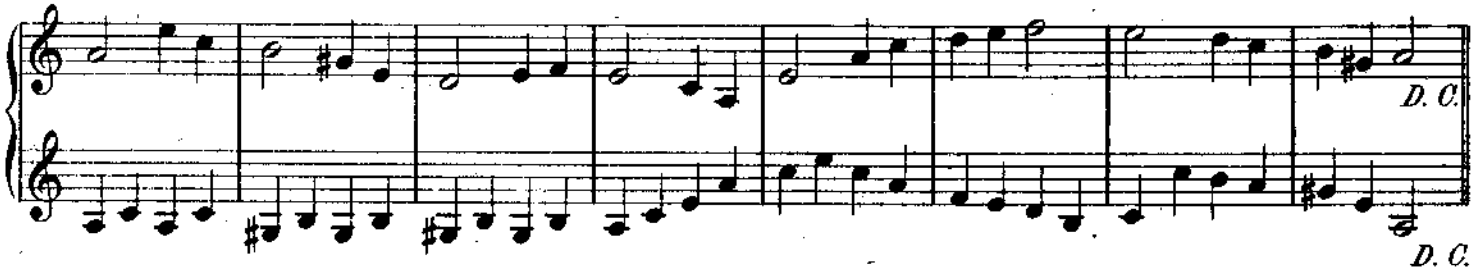
Nach Guichard.





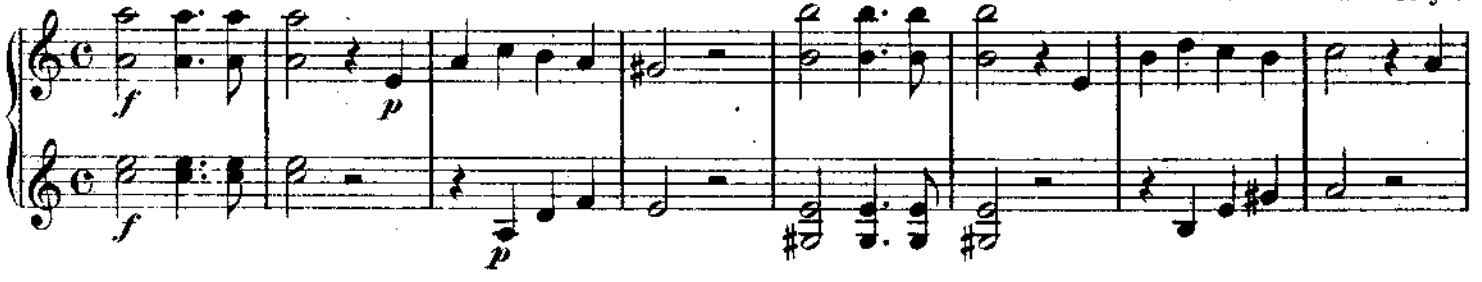
A-moll.

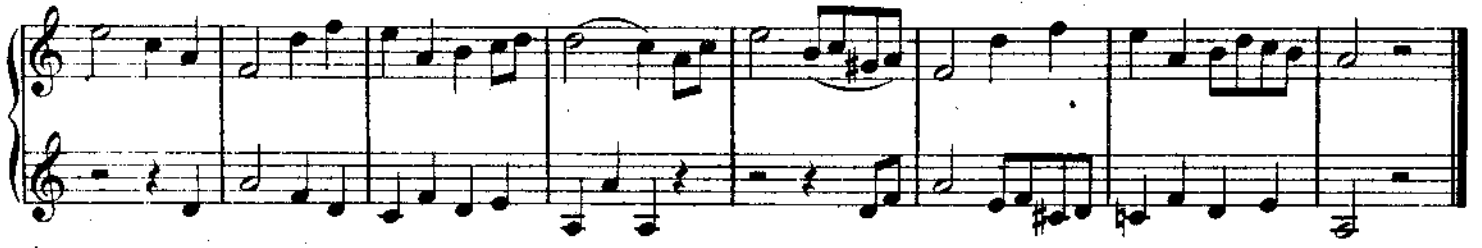




Allegro.

Nach Pleyel.

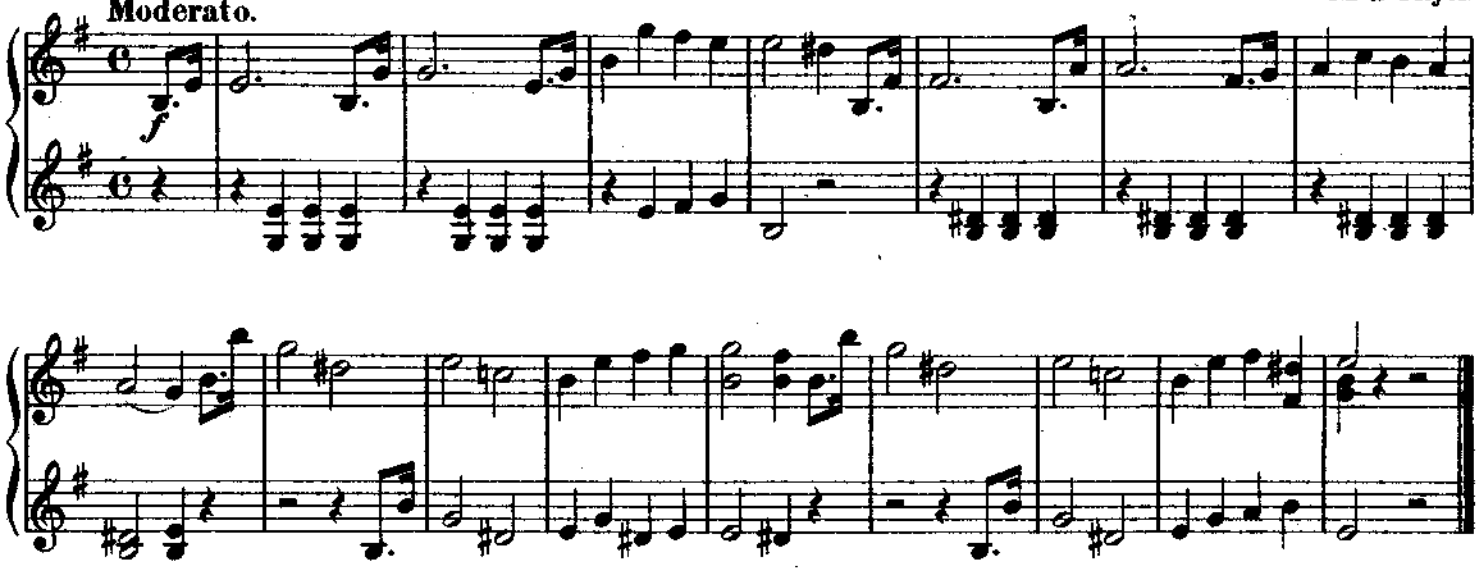




E-moll.

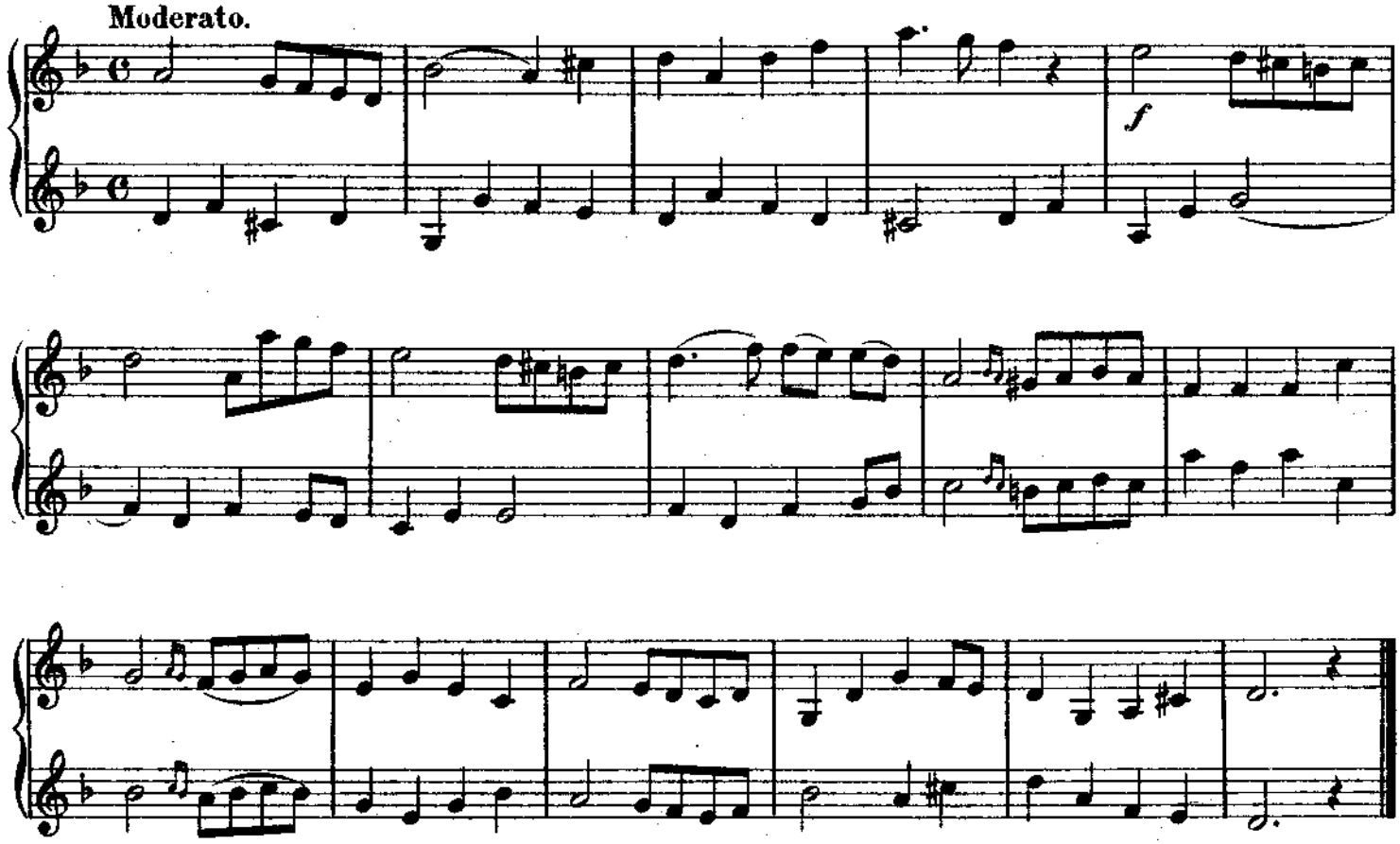
Moderato.

Nach Pleyel.



D-moll.

Moderato.

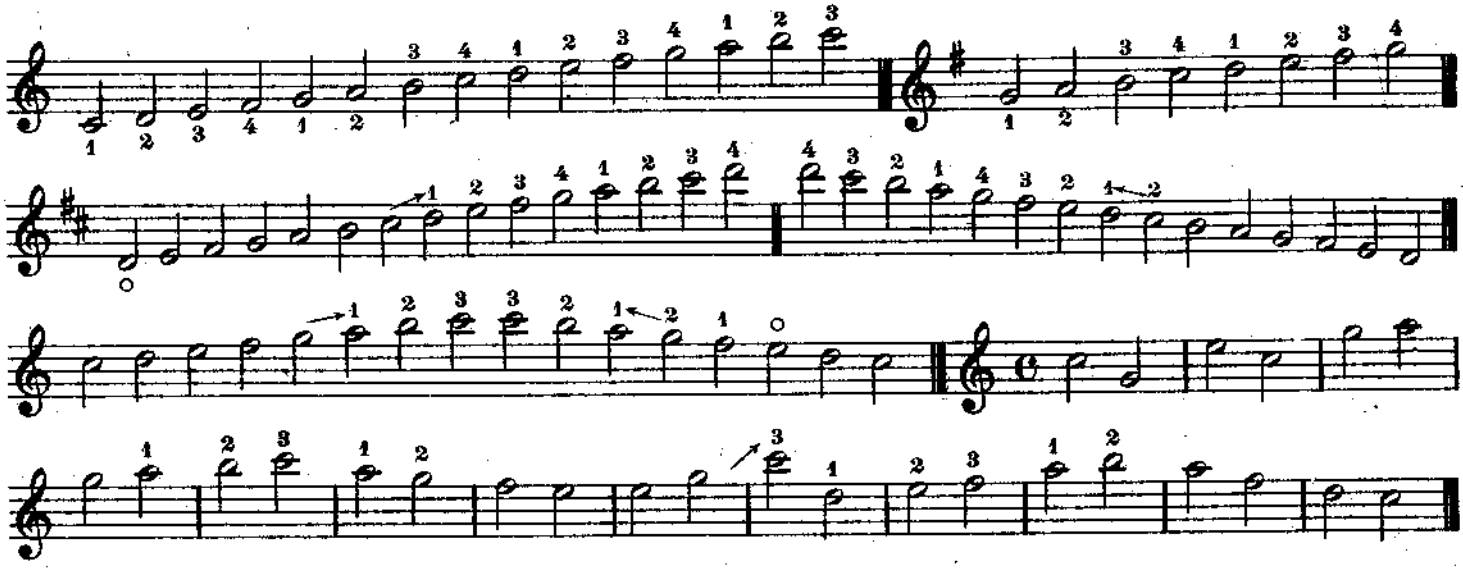


Lektion 15.

Das Lagen-Spiel.

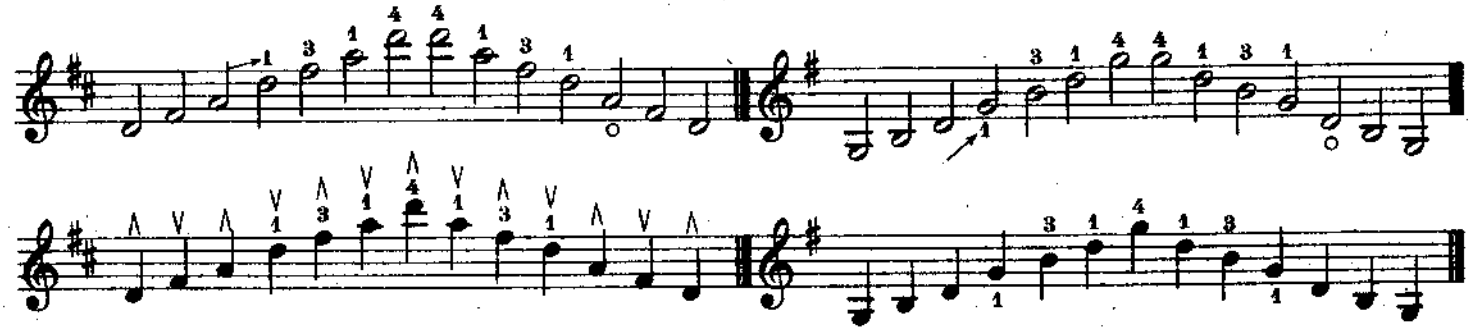
Man braucht, um bei höheren Noten als h auf der E-Saite einen regelrechten Fingersatz zu haben, die Lagen, deren man 7 hat, die durch Heraufrücken der Hand am Hals des Instrumentes gegriffen werden. Diese hohen Lagen sind für die Mandoline illusorisch, denn die starken G- und D-Stahl-Saiten bringen in dieser Höhe keinen Ton mehr, wie dies auf der Geige durch den Bogenstrich der Fall ist.

Die wichtigste Lage, und für die Mandoline vollständig ausreichend, ist die 3. Lage. Die Hand geht soweit an dem Hals des Instrumentes herauf, dass der erste Finger bequem auf der G-Saite das C, auf der D-Saite das G, auf der A-Saite das D und auf der E-Saite das A greifen kann. Man spiele folgende Tonleitern mit dem angegebenen Fingersatz.



Diese letzte Übung zeigt den Übergang von der I. in die III. Lage. Die jetzt folgenden beiden Sätze spiele man zur Erlernung einer guten Technik jedesmal, wenn man das Instrument zur Hand nimmt. Zuerst im langsamen Tremolo, sodann im regelmässigen Auf- und Abwärtsschlag bis man eine brillante Sicherheit und Schnelligkeit darin erreicht hat. Durch diese Übungen soll sich der Lernende gewöhnen, mit Genauigkeit und Schnelligkeit die Lage der Hand wie erforderlich zu verändern. Man achte speziell darauf, dass die Hand beim Übergang in die III. Lage genau an dem A der E-Saite liege, und dass der Daumen nicht oben am Hals festhalte, um dadurch die Hand an ihrer freien Bewegung zu hindern.

Der kleine Pfeil zeigt das Hinaufschieben der Hand an.

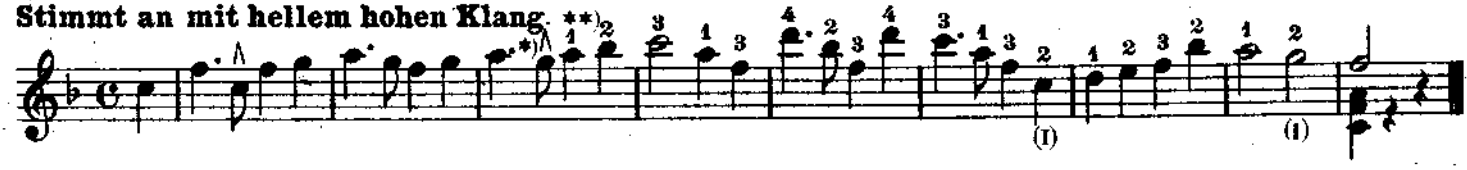


Lektion 16.

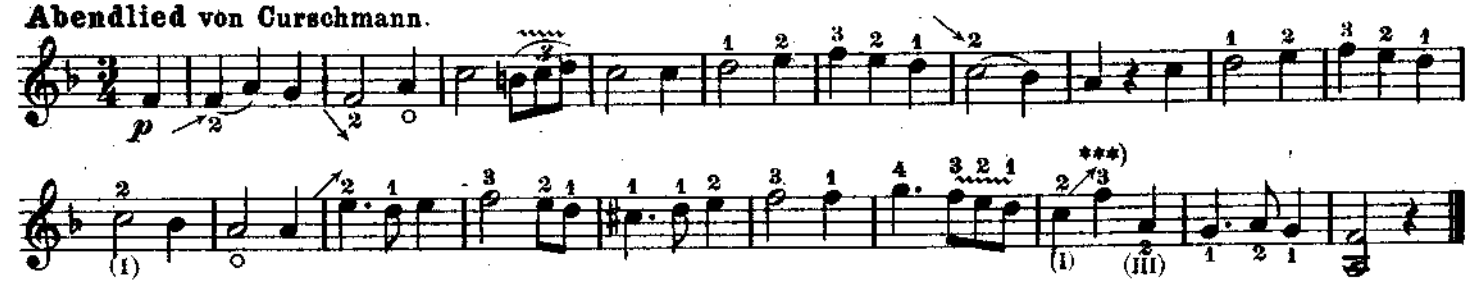
Übergang von der I. in die III. Lage.

Man achte genau auf die vorgeschriebenen Fingersätze. Ein gründliches Studium dieser einfachen Melodien im Lagenspiel ist sehr notwendig, um die in nächster Lektion folgenden Doppel- und mehrstimmigen Sätze verstehen zu können.

Stimmt an mit hellem hohen Klang. **)



Abendlied von Curschmann.



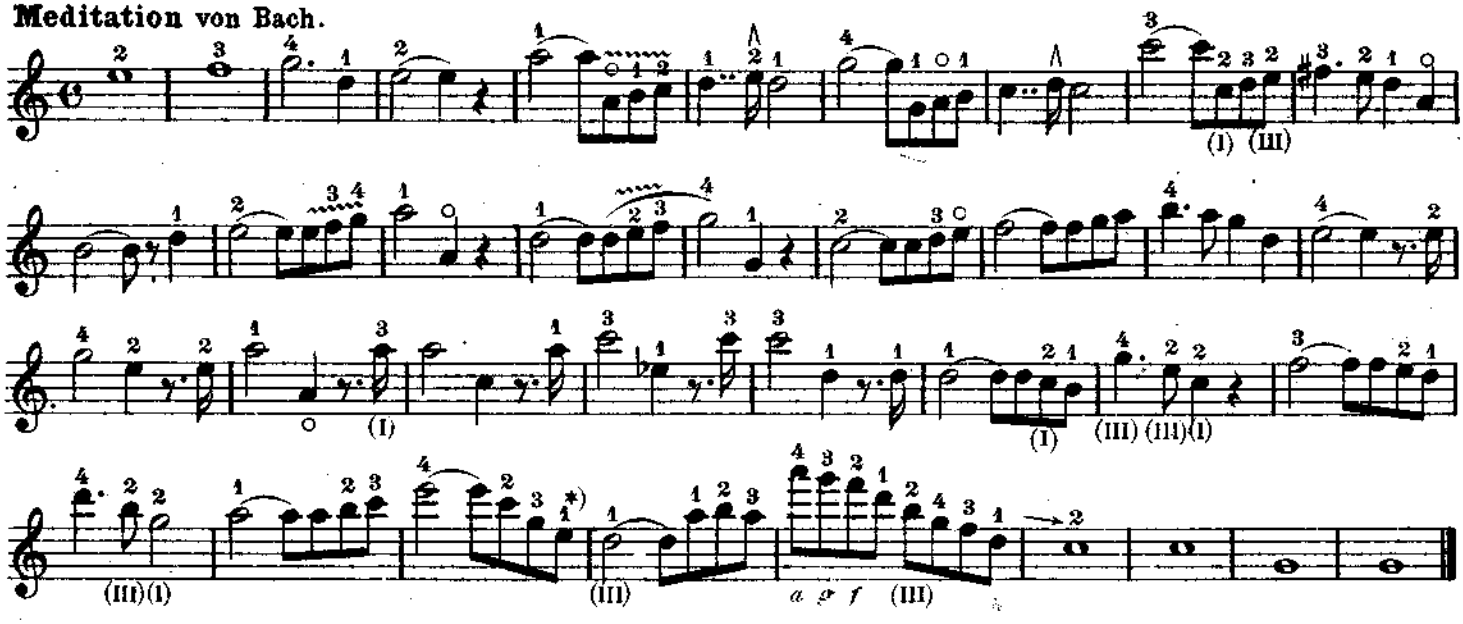
*) Die mit einem Schlagzeichen bezeichneten Achtel oder Sechzehntel dürfen nicht tremoliert werden, es klingt unangenehm, wenn man die kurzen Noten mit durchtremoliert. Selbstverständlich darf der Schlag nur ein ganz leichter sein, denn die kurzen Noten sind nur Nachsätze zu der vorausgegangenen betonten langen Note.

**) Der erste Finger gleite, wenn der zweite das g verlassen hat, ganz leicht über 3 Bunde bis in das a der III. Lage hinein (während des ausgehaltenen Tremolos).

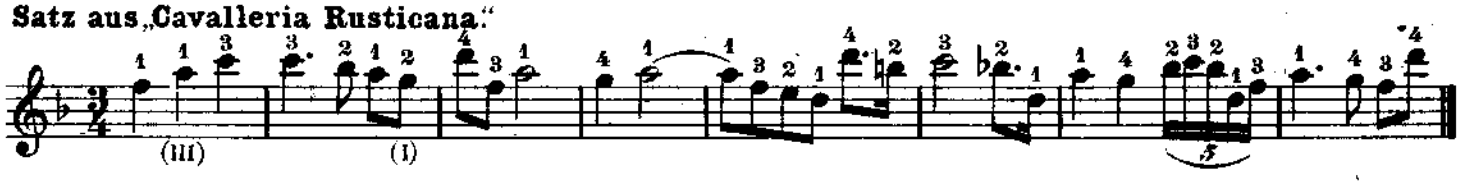
Mit den römischen Ziffern I, III ist die Lage gemeint.

***) Der zweite Finger gleite ganz leicht von dem e bis zum e auf der A-Saite (III. Position) und setze man dann das f mit dem dritten Finger ein. Dieses Gleiten (Glissando) geschieht meistens mit dem Finger, der den vorher liegenden Ton bringen würde, (also wie hier e, und f ist der Ton, der gebracht werden soll).

Meditation von Bach.

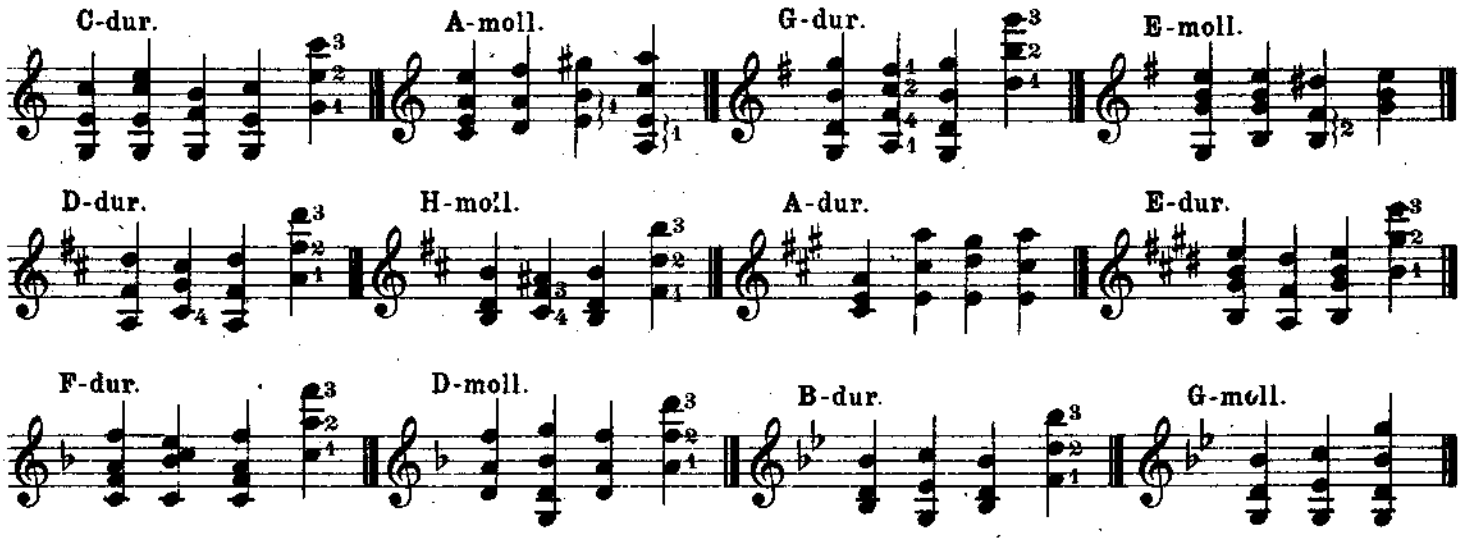


Satz aus „Cavalleria Rusticana."



Lektion 17.

Akkorde.



Ich habe an Akkorden nur die wirklich spielbaren gebracht. Dieselben werden mit einem leichten Anschlag von oben nach unten gespielt, man lasse einen Ton immer in den anderen hineinklingen, das Anschlagen der Akkorde muss gewissermassen ein leichtes Hinwegstreichen mit der Penna über die Saiten sein.

Lektion 18.

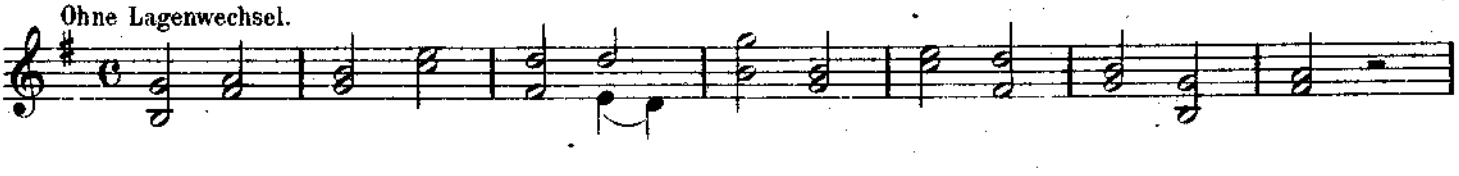
Der Doppel-/und mehrstimmige Satz.

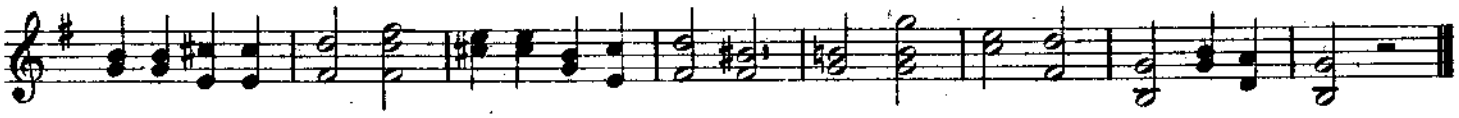
Man achte darauf, dass beim Doppel- und mehrstimmigen Spiel die Penna ziemlich lose gehalten wird, und das Tremolo über mehrere Saiten ein recht gleichmässiges sei. Ich fange zuerst mit 2stimmigen Sätzen an, man kann, nachdem man diese ersten Sätze studiert hat, leichte Volkslieder oder Opernmelodien selbst zweistimmig zu bringen versuchen, und verfolge hier hauptsächlich das harmonische Gesetz, dass Terzen und Sexten wohl klingen.

*) Den ersten Finger ½ Ton zurückziehen.

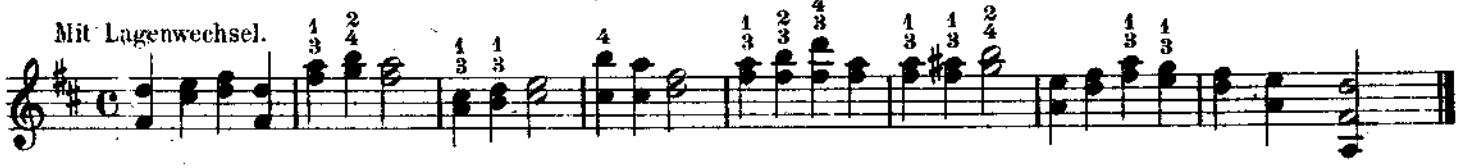
Die Fingersätze müssen genau innegehalten werden, und bitte ich, namentlich von Geigern nicht an meinen Vorschriften herumkritteln zu lassen, die Geige ist keine Mandoline, und ebenso, wie die Mandoline vieles nicht bringen kann, was die Geige bringt, ist es auch umgekehrt der Fall.

Ohne Lagenwechsel.



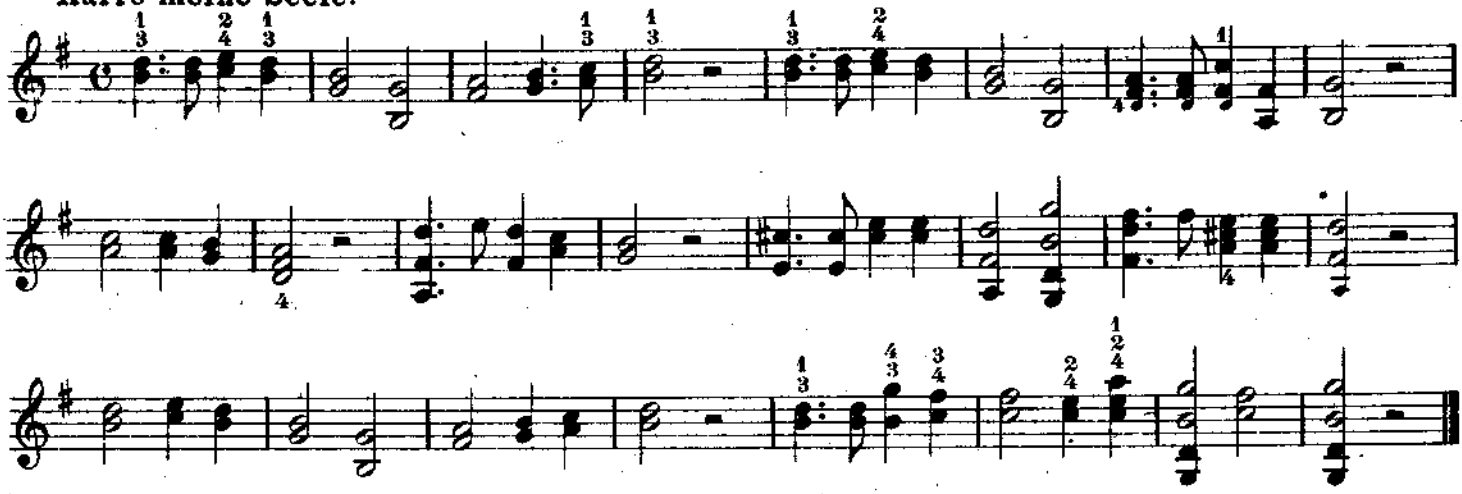


Mit Lagenwechsel.

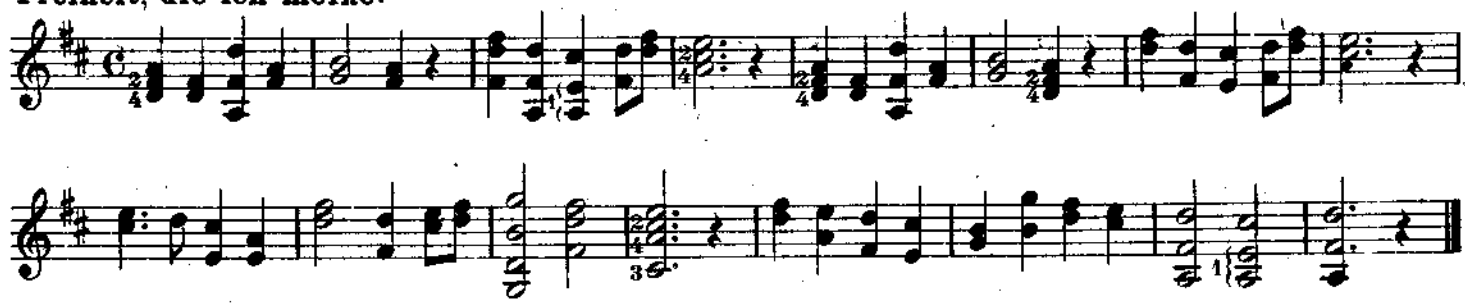


Man hat also beim Lagenwechsel zu beachten, dass bei 2 Tönen auf einer Saite der tiefere auf der vorherliegenden tieferen Saite genommen werden muss. Bei hierbei vorkommenden Vorschlägen darf das Tremolo fast garnicht unterbrochen werden, sondern die Hand springe während des Tremolos auf die 3. Saite über und schlage den erforderlichen Ton kräftig an.

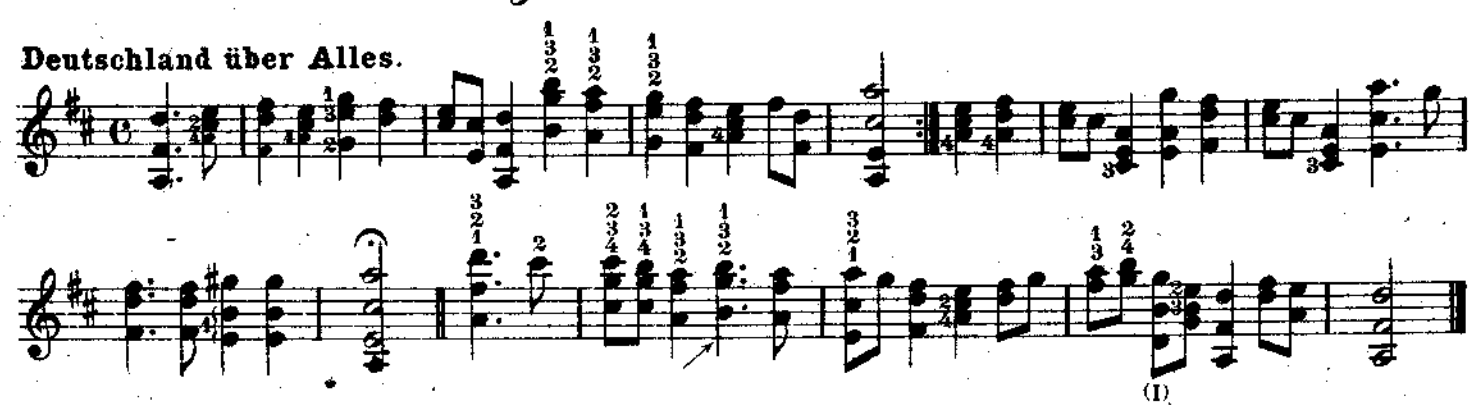
Harre meine Seele.



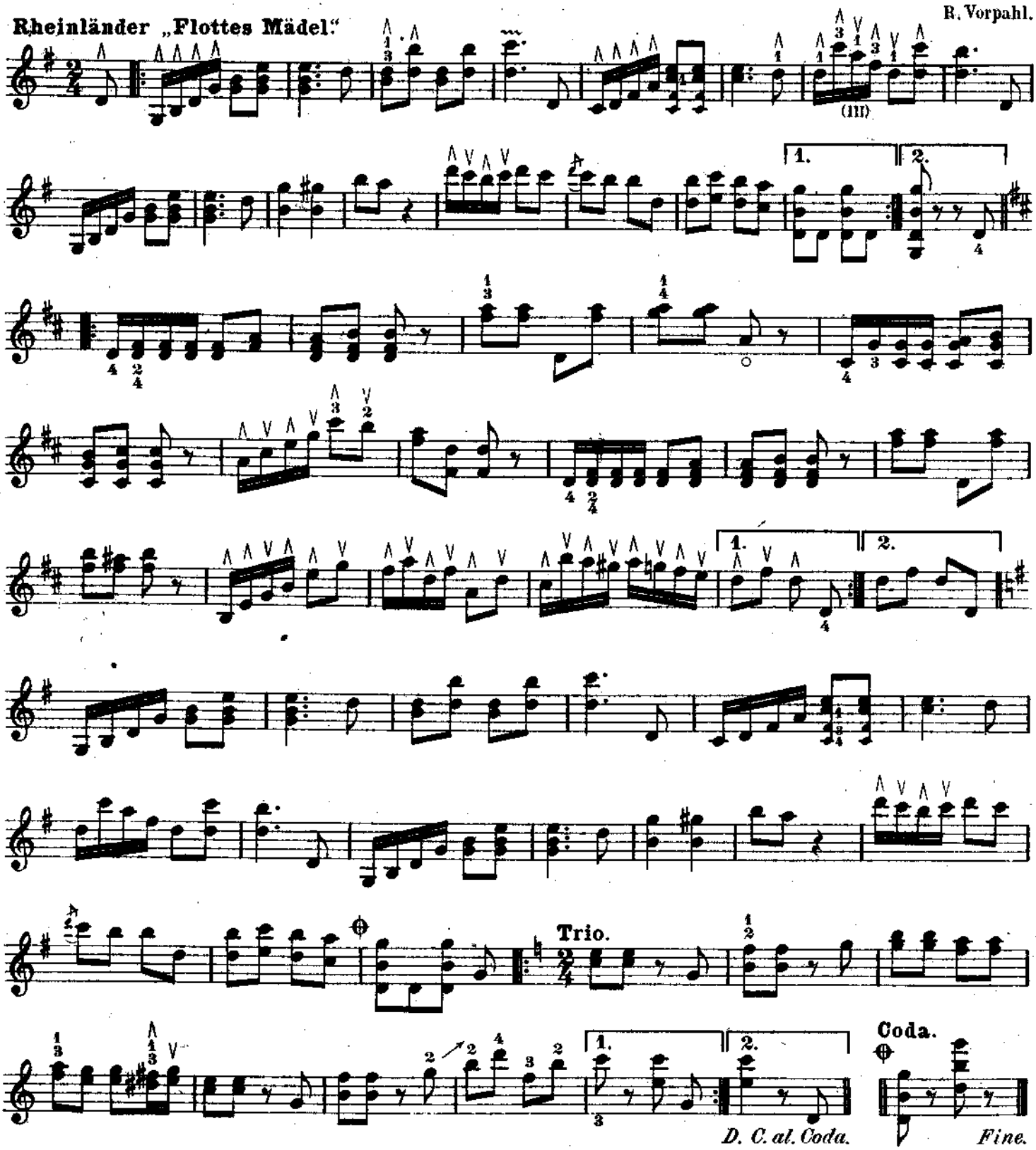
Freiheit, die ich meine.



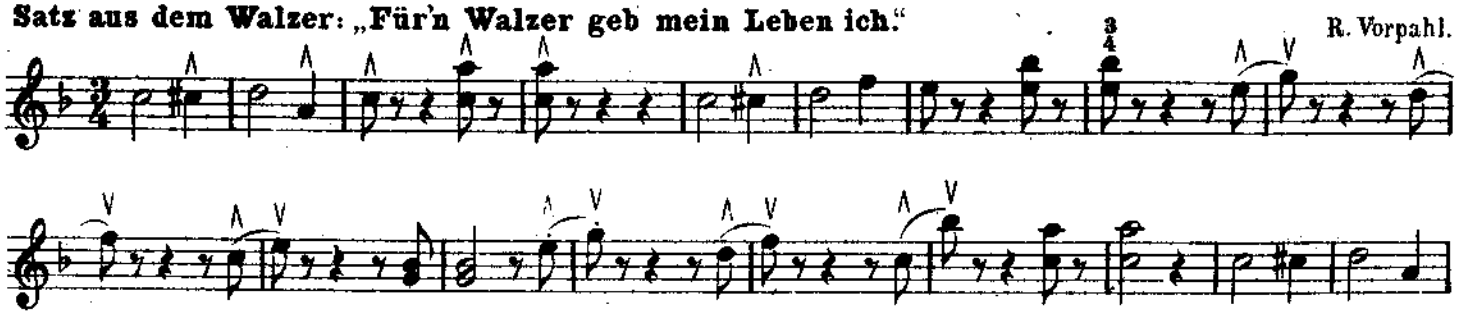
Deutschland über Alles.

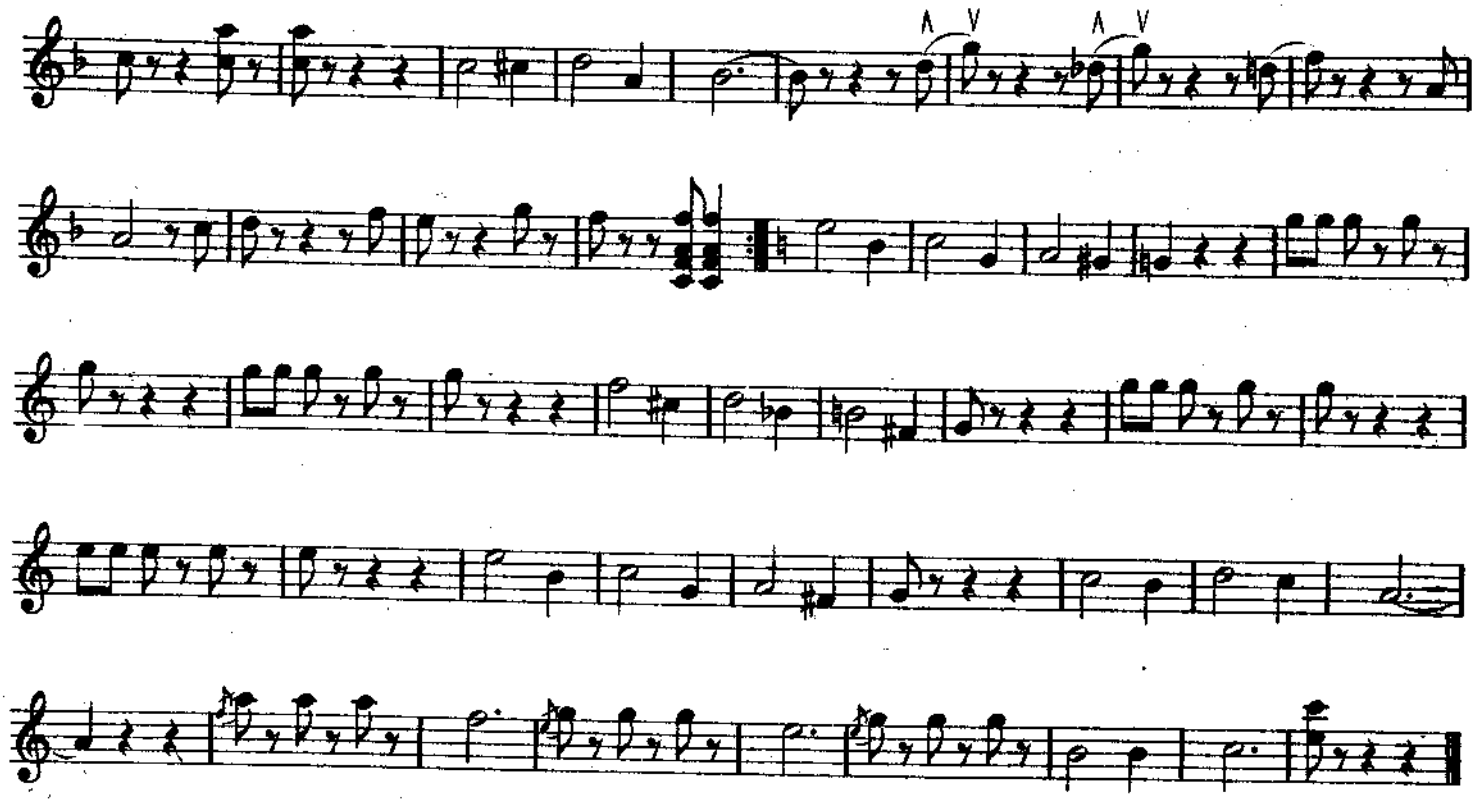


Rheinländer „Flottes Mädel." R. Vorpahl.

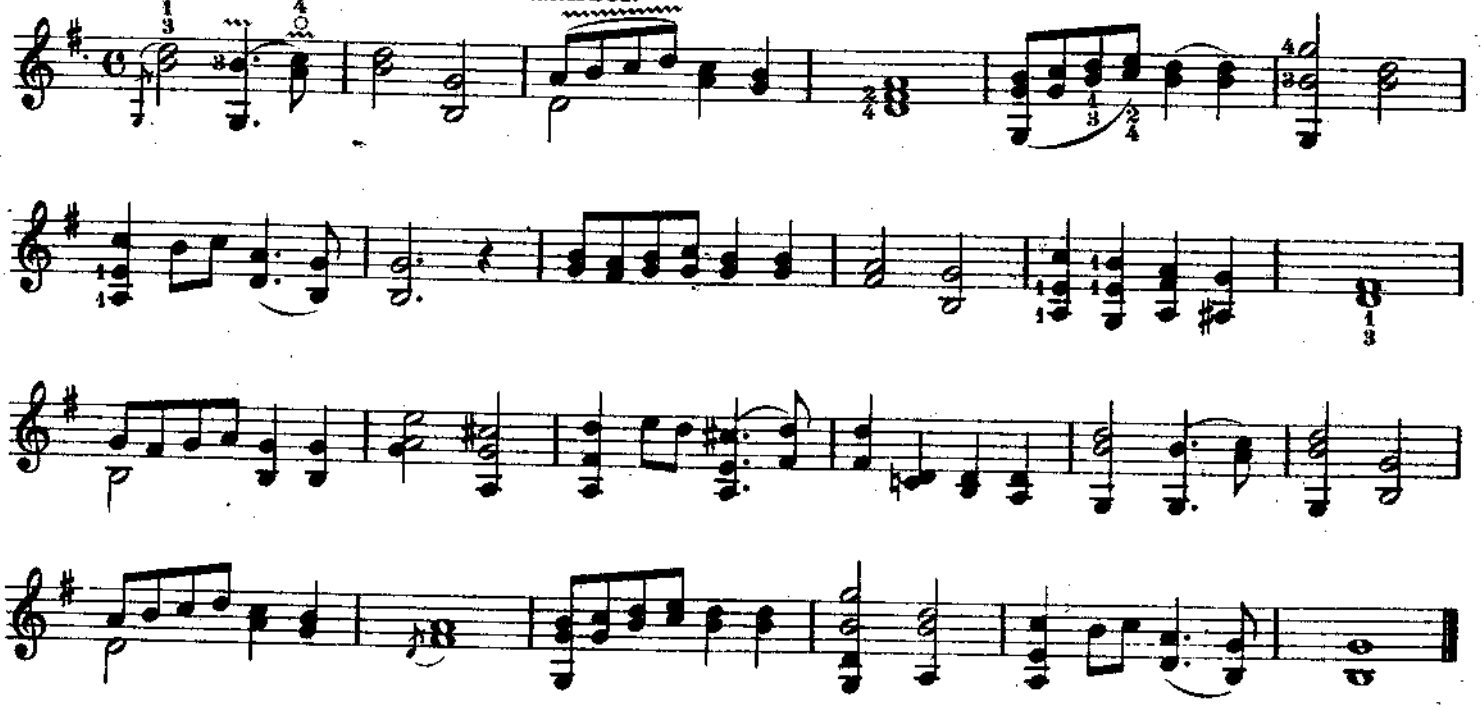


Satz aus dem Walzer: „Für'n Walzer geb mein Leben ich." R. Vorpahl.

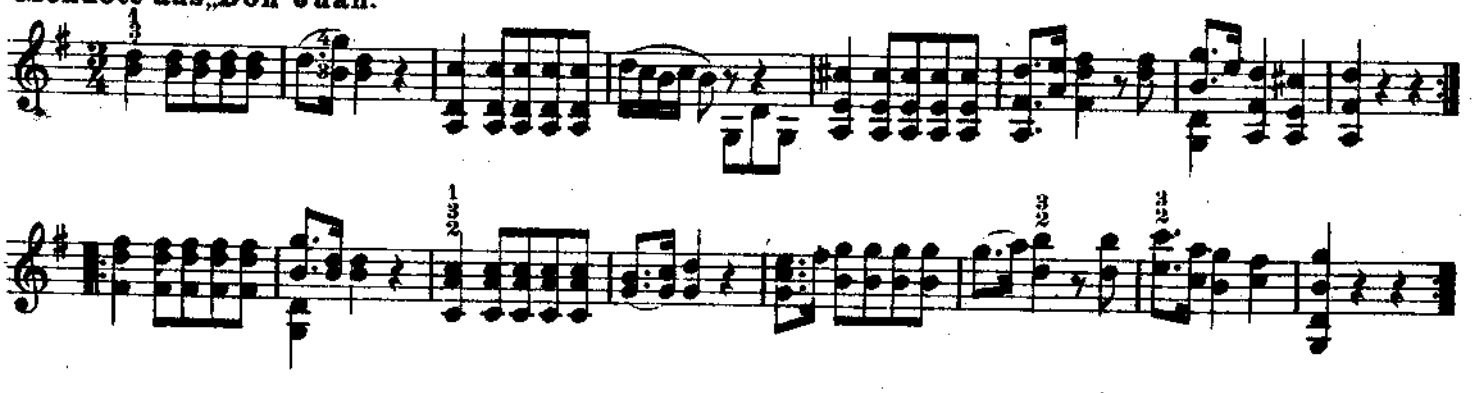




Chor aus Judas Maccabäus von Händel.



Menuett aus „Don Juan."



Im Verlage von **Ad. Köster** in **Berlin W. 35.**
erschienen ferner und sind bereits in großer Anzahl verbreitet:

Deutsche Volkslieder
zur Laute (Guitarre)

von

R. VORPAHL

in zwei Bänden je M. 9.— mit Aufschlag

Inhalt der 1. Sammlung:

Abmarsch
A Busserl ist a schnuckrig Ding
Akkord-Tabelle
Altes schlesisches Scherzlied
Am Sonntag
Blühe, liebes Veilchen
Brüderlein und Schwesterlein
Danz, danz Quiselche
Das Lied vom Wasser und Wein
Der Baiersche Bettler
Der Doktor Eisenbart
Der gute Reiche
Der Jungfernkranz
Der Schlossergesell
Der Schneider Jahrestag
Der Soldat
Der sterbende Soldat
Der Tyroler und sein Kind
Der unglückliche Schuß
Der Verblüffte
Der Wirtin Töchterlein
Die drei Reiter
Die Gärtnersfrau
Die Lore am Tore
Die 'ölzerne Bein
Die Ungetreue
Die Vogelhochzeit
Ein lust'ger Musikante
Ein Sträußchen am Hute
Es kann ja nicht immer so bleiben
Es steht ein Wirtshaus an der Lahn
Ewald und Kunigunde
Feinsliebchen du sollst mir nicht barfuß gehn
Freut euch des Lebens
Hanschel und Gretel
Heidenröslein
Herz ich bin dein
Herzliebchen mein unterm Rebendach
Ich schieß' den Hirsch
Ich will euch erzählen ein Märchen
In die Höh
Kaffeechen
Lieb' Heimatland, adel
Lied der Treue
Liserl's Latern
Mein Lieb' ist eine Alpnerin
Mein Mann ist gefahren
Muß i denn
Sah ein Knab' ein Röslein steh'n
Schusters Abendlied
Schwäbisches Tanzliedchen
Schwedisches Tanzlied
Schwedisches Tanzlied
's ist mir Alles Eins
Stilleben
Unser Vaterland
Vetter Michel
Vogelsang
Von den drei Schneidern
Waldabenteuer
Warum blickt denn so verstohlen
Wenn der Topp
Wenn ich einmal der Herrgott
Zillertal, du bist mei Freud

Inhalt der 2. Sammlung:

Abschied
Aennchen von Tharau
Das Dreigespann
Das Lied von zwei Hasen
Das Mädchen und die Hasel
Der alte Reiter und sein Mantel
Der Baum im Odenwald
Der lustige Bub
Der lustige Soldat
Der Nachtsänger
Der unerbittliche Hauptmann
Der Wettlauf
Dessauer Marsch
Die Auserwählte
Die bekehrte Schäferin
Die Glocke
Die kleine Spinnerin
Die lustigen Brüder
Die Schäferin
Die Schäferin und der Kuckuck
Die Schildwache
Die Schwermütige
Die Spinnerin
Die Wacht am Rhein
Donaustrudel
Drei Lilien
Eine Schwalbe macht kein Sommer
Einkehr
Erinnerung an das Schätzle
Feinslieb verloren
Flug der Liebe
Frühling
Gold und Silber
Gute Nacht
Handwerksburschen Abschied
Horch, was kommt
Hüt du dich
Ich sah ein Röschen
Im Rosengarten
Im schwarzen Wallfisch
Im tiefen Keller
Klage
Kranzelkraut
Kutschkelied
Liebesjammer eines Dorfknechtes
Lied an einen Boten
Lindenlaub
Mailüfterl
Mädchentreue
Mei Maidle
Müller-Lied
Phidile
Sänger-Marsch
Schneiders Höllenfahrt
Soldaten-Lied
Spottlied auf Napoleons Rückzug
Stegreiflied
Strömt herbei, ihr Völkerscharen
Susani, susani
Trübsinn
Verstehst
Vierzeilen
Volkslied aus dem Rheinlande
Vom Küssen
Wanderlied
Was das Menschenherz braucht
Wenn die Soldaten
Zum Ausmarsch

No. 11

Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H., Berlin.

Heft 3.

1. Romanze aus „Undine", Es wohnt am Seegestade . . . . . Lortzing
2. Romanze aus „Romeo" . . . . . Bellini
3. Der Vogelfänger aus „Zauberflöte" . . Mozart
4. Wir winden dir den Jungfernkranz, aus „Freischütz" . . . . . v. Weber
5. Jäger-Chor, aus „Freischütz" . . . v. Weber
6. Andante, aus „Joseph in Ägypten" . . Mèhul
7. Allegro, aus „Glöckchen des Eremiten" Maillart
8. Schlummerlied, aus „Stumme von Portici" Auber
9. Andantino, aus „Calif von Bagdad" Boildieu
10. Andante, aus „Zampa" . . . . . Herold
11. Einsam bin ich, nicht alleine, aus „Preciosa" Weber
12. Hobellied, aus „Verschwender" . . . Kreutzer
13. Triolienne, aus „Wilhelm Tell" . . . Rossini
14. Allegro, aus „Haymonskinder" . . . . Balfé
15. Allegro moderato, aus „Zampa" . . . Herold
16. Reich mir die Hand, aus „Don Juan" Mozart
17. Sonst spielt ich mit Zepter, aus „Czar und Zimmermann" . . . . . Lortzing
18. Marcia, aus „Weiße Dame" . . . . Boildieu
19. Arie, aus „Figaros Hochzeit" . . . . Mozart
20. Arie u. Tyrolienne, a. „Regimentstochter" Donizetti
21. Marcia, aus „Regimentstochter" . . Donizetti
22. Allegro, aus „Maurer und Schlosser" . Auber
23. Arie, aus „Lucrezia Borgia" . . . Donizetti
24. Keine Ruh bei Tag und Nacht, a. „Don Juan" Mozart
25. Allegretto, aus „Zauberflöte" . . . . Mozart
26. Arie, aus „Fallstaff" . . . . . Balfé
27. Ariette, aus „Freischütz" . . . . v. Weber
28. Aus der Oper „Ehrlichkeit und Liebe" . Wolf
29. Trinklied, aus „Lucrezia Borgia" . . Donizetti
30. Walzer, aus „Freischütz", „Preciosa" und „Czar und Zimmermann" . . . Lortzing
31. Arie, aus „Norma" . . . . . Bellini
32. Schneider Kakadu, a. „Schwestern aus Prag" Müller
33. Tyroler und sein Kind, a. „Die Zillerthaler" Nesmüller
34. Romanze (Rose wie bist du so schön) aus „Zemire und Azor" . . . . . Spohr
35. Arie aus „Don Juan" . . . . . Mozart
36. Cavatine, aus „Barbier von Sevilla" . Rossini
37. Allegretto, aus der Oper „Hocus Pocus" D. v. Dittersdorf
38. Romanze, aus „Fra Diavolo" . . . . Auber
39. Lied und Chor, „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen" . . . . . Lortzing
40. Arie, aus „Waffenschmied" . . . . Lortzing
41. Allegro, aus „Robert der Teufel" . Meyerbeer

Heft 4.

1. Das ist der Tag des Herrn.
2. Alle Jahre wieder.
3. Am Brunnen vor dem Tore.
4. Ehre Gottes in der Natur.
5. Böhmisches Zigeunerlied.
6. Mein Herz ist im Hochland.
7. Lied von *B. A. Weber.*
8. Ungarisches Lied.
9. Reiterlied.
10. La Paloma (Die Taube).
11. Schwedisches Lied.
12. Das bettelnde Kind von *Ferd. Gumbert.*
13. Im Wald *C. M. v. Weber.*
14. Die Lotosblume.
15. O du fröhliche.

15a. Wohl auf noch getrunken.

16. Wildschützen-Lied.
17. O bitt' euch liebe Vögelein. Von *Ferd. Gumbert.*
18. Ich bin ein Preuße.
19. Ave Maria.
20. Du siehst mich an.
21. O Thäler weit.
22. Auf der Alm drob'n.
23. Jetzt gang i an's Brünnele.
24. Das teure Vaterhaus. Von *Ferd. Gumbert.*
25. Das Waldhorn.
26. Von der Alpe.
27. Mich fliehen alle Freuden.
28. Was ist d. Deutschen Vaterland.
29. Sonntagslied.
30. Marseillaise.
31. Juanita. (Spanisch).
32. Süße Heimat (sweet home).
33. Bundeslied.
34. Wir saßen so traulich beisammen.
35. Dänisches Nationallied.
36. Holländisches Nationallied.
37. Lang, lang ist's her. (Irisch).
38. Gebet während der Schlacht.
39. Lieblingsplätzchen.
40. Wenn s. zwei Herzen scheiden.
41. Horch auf, horch auf.
42. Die lustigen Brüder.
43. Der Brandhof. (Steyrisch).
44. Amerikanische Nationalhymne
45. Frühlingslied.
46. Der Wendelstoa. (Bairisch).

Heft 5.

1. Armeemarsch Nr. 113.
2. Ländler.
3. Ist denn Liebe ein Verbrechen? Walzer v. *O. Klein.*
4. Gretchen-Polka von *Reimes.*
5. Jägermarsch.
6. Alpen-Schuhplattler.
7. Militär-Marsch von *Franz Schubert.*
8. Dessauer Marsch.
9. Die Leitartikel. Walzer von *Joh. Strauß.*
10. Schneeglöckchen. Mazurka v. *P. Morgan.*
11. Adelaiden-Walzer. Von *Joh. Strauß.*
12. Melodien-Quadrille (mit Kommandos). Von *Joh. Strauß.*
13. Champagner-Galopp. Von *C. H. Lumby.*
14. Washington Post-Marsch. Von *Sousa.*
15. Ich liebe dich allein. Walzer von *R. Thiede.*
16. Rheinländer. Von *Morgan.*
17. Mein Oestreich. Marsch von *E. Preiss.*
18. Cadetten-Marsch. *Sousa.*
19. Tyrolienne.
20. Rudolfsheimer Polka von *Ziehrer.*
21. Pariser Einzugs-Marsch.
22. Bier-Walzer.

Liedbegleitung auf der Mandoline

Materialien für Einsteigerinnen und Einsteiger

Zusammengestellt und bearbeitet von
Utz Grimminger

www.mandoline.de – 2008

Inhalt

Hinweise für Benutzerinnen und Benutzer Seite 4

Lektion 1:
Neuer Akkord: C (Variante 1 – einfach zu greifen)

1. Bruder Jakob Seite 5

Lektion 2:
Neuer Akkord: G7

2. Ich kenne einen Cowboy Seite 6
3. Skip To My Lou Seite 7
4. Kein schöner Land Seite 8

Lektion 3:
Neuer Akkord: G

5. Heut kommt der Hans zu mir Seite 9
6. Rock My Soul Seite 10
7. Kommt ein Vogel geflogen Seite 11

Lektion 4:
Neuer Akkord: C (Variante 2 – klanglich besser)

8. Oh, My Darling Clementine Seite 12
9. Mein Hut, der hat drei Ecken Seite 13
10. Sur le pont d'Avignon Seite 14

Lektion 5:
Neuer Akkord: am

11. What Shall We Do With The Drunken Sailor Seite 15

Lektion 6:
Neuer Akkord: D7

12. Hab' ne Tante aus Marokko Seite 16
13. Tom Dooley Seite 17
14. Sloop John B. Seite 18

Lektion 7:
Neuer Akkord: D

15. Ein Vogel wollte Hochzeit machen Seite 19
16. Good Night Ladies Seite 20
17. Scarborough Fair Seite 21

Lektion 8:
Neuer Akkord: em

18. Hejo, spann den Wagen an Seite 22
19. Dat du min Leevsten büst Seite 23

Lektion 9:
Neuer Akkord: A7

20. Auld Lang Syne Seite 24
21. Bolle reiste jüngst zu Pfingsten Seite 25

Lektion 10:
Neuer Akkord: A

22. Drei Chinesen mit dem Kontrabass Seite 26
23. Oh Susanna Seite 27

Lektion 11:
Neuer Akkord: E7

24. Freight Train Seite 28
25. Old MacDonald Seite 29

Lektion 12:
Neuer Akkord: E

26. Banks Of The Ohio Seite 30
27. Muss i denn Seite 31

Lektion 13:
Neuer Akkord: F

28. Whisky In The Jar Seite 32
29. Die Affen rasen durch den Wald Seite 33
30. House Of The Rising Sun Seite 34

Lektion 14:
Neuer Akkord: dm

31. Michael Row The Boat Ashore Seite 35
32. Greensleeves Seite 36
33. Die Lorelei Seite 37

Lektion 15:
Neuer Akkord: H7

34. Sascha liebt nicht große Worte Seite 38
35. Amazing Grace Seite 39
36. My Bonnie Lies Over The Ocean Seite 40

Anhang: Akkordsymbole Seite 41

Hinweise für Benutzerinnen und Benutzer

Dieses Dokument versteht sich als Arbeitshilfe für den Mandolinenunterricht und bietet Material zum Erlernen der Liedbegleitung an. Es enthält 36 Lieder, die in 15 Lektionen gruppiert sind. In jeder dieser Lektionen wird ein neuer Akkord gelernt. Hat man das Dokument durchgearbeitet, ist ein Grundstock der 14 wichtigsten Mandolinenakkorde bekannt. Im Anschluss wird empfohlen, weitere Akkorde anhand von Liedern nach eigenem Interesse zu erlernen.

In den meisten Lektionen sind zwei, manchmal auch drei Lieder. Der ursprüngliche Beweggrund dafür war, verschiedenes Material für Kinder einerseits und Jugendliche und Erwachsene andererseits anzubieten. So finden sich in den meisten Lektionen sowohl Kinderlieder wie auch internationale Folklore. Natürlich dürfen aber bei Interesse – und vor allem, wenn neue Griffe noch Probleme bereiten – alle Lieder einer Lektion gespielt werden.

Das vorliegende Dokument versteht sich aber ausdrücklich nicht als eine Schule für Liedbegleitung, denn es enthält keinerlei Anweisungen oder Vorschläge für Schlag- oder Zupfmuster, ohne die Liedbegleitung auf der Mandoline nicht möglich sind. Es ist Sache des Instrumentallehrers, das nach Interesse und Können der Schülerin bzw. des Schülers festzulegen. Das vorliegende Dokument will lediglich progressiv geordnete Materialien für einen solchen Unterricht bereitstellen. Deshalb wird an dieser Stelle auch auf eine Erklärung der Akkordsymbole verzichtet.

Bis inklusive Lektion 4 ist jeder Takt mit einer Akkordbezeichnung versehen, auch wenn kein Akkordwechsel stattfindet. Ab Lektion 5 wird auf die international übliche Notierung gewechselt: Akkordbezeichnungen sind nur bei Akkordwechseln notiert. Bei der Wahl der Tonarten wurde auf vernünftige Singbarkeit Rücksicht genommen. Die Melodien sind stets so notiert, dass sie auf der Mandoline in der ersten Lage gespielt werden können.

Technische Hinweise zu den Noten

Leider war das verwendete Notendruckprogramm nicht dazu zu bewegen, Notenschlüssel und Vorzeichen am Anfang jeder Notenzeile anzuzeigen, wie das eigentlich sein sollte. Im Bedarfsfall möge das also bitte handschriftlich nachgetragen werden. Außerdem war es nicht in der Lage, Auftakte korrekt zu behandeln – Auftakte werden also leider immer als Takt 1 bezeichnet, der erste Volltakt als Takt 2. Ich bitte um Nachsicht für diese satztechnischen Fehler.

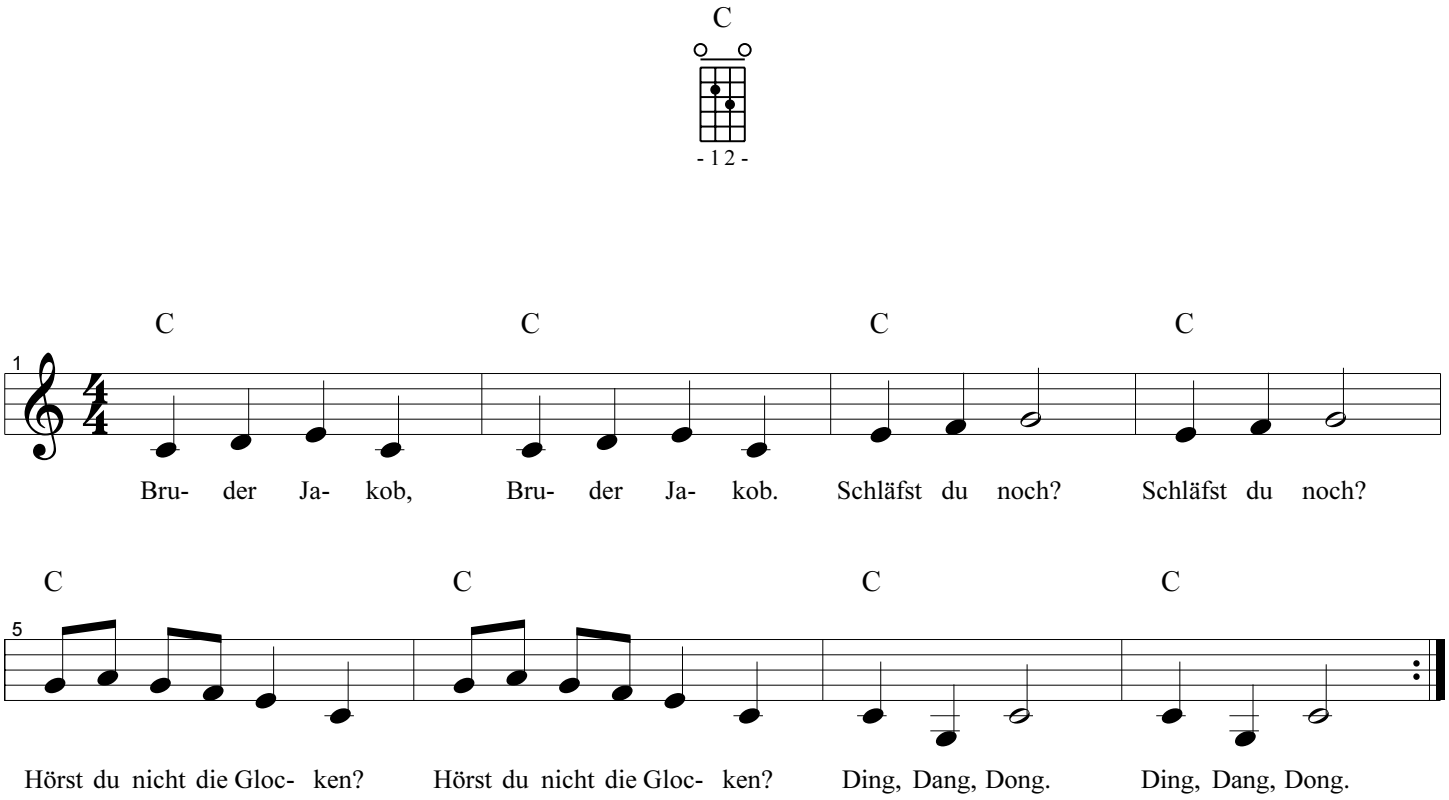
Rechtliche Hinweise

Dieses Dokument darf für Unterrichtszwecke verwendet und kopiert werden. Eine kommerzielle Verwertung jeder Art bedarf der schriftlichen Genehmigung des Autors (Kontaktadresse: grimminger@mandoline.de).

Bruder Jakob

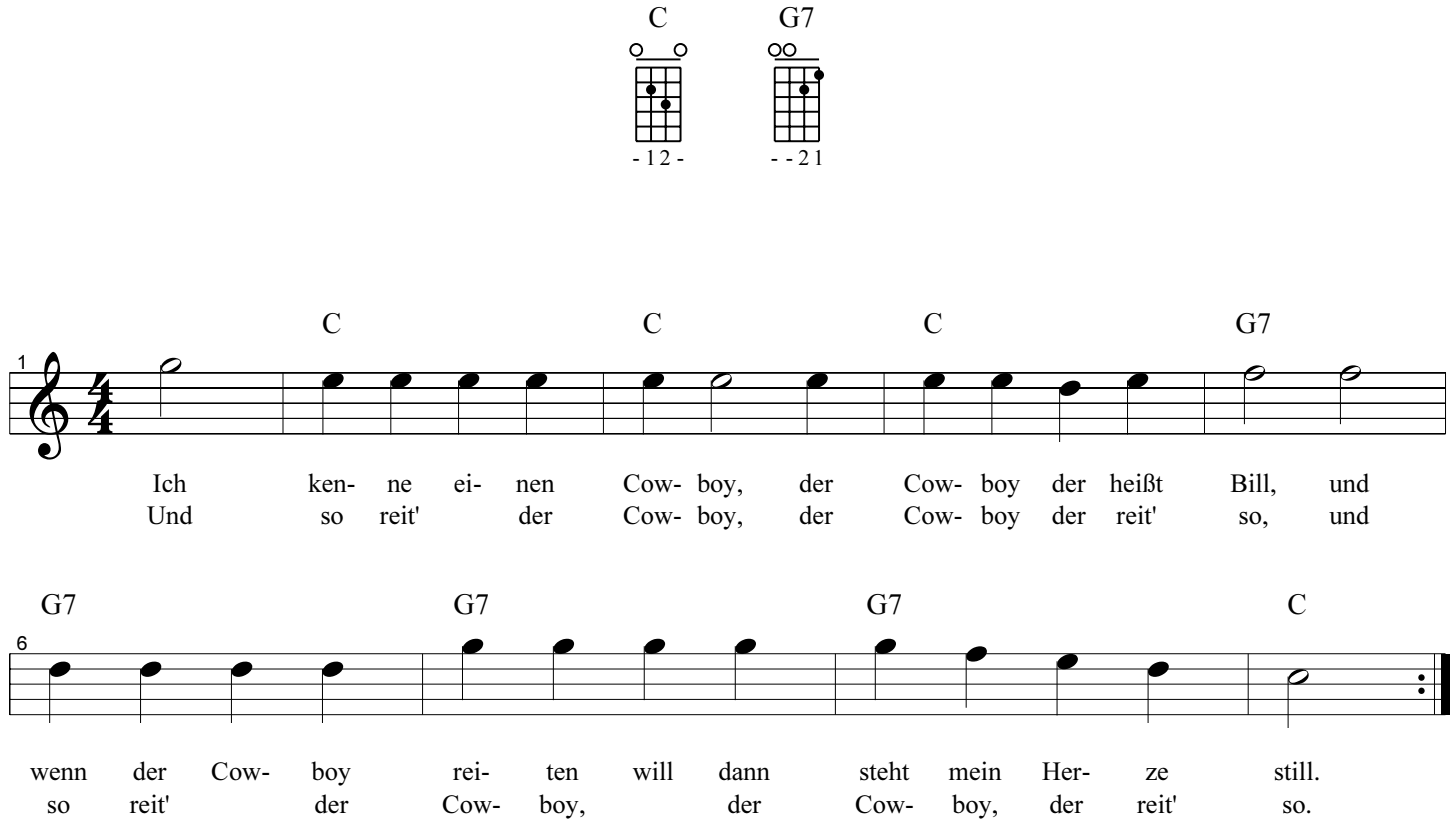
Dt. Text: überliefert

aus Frankreich



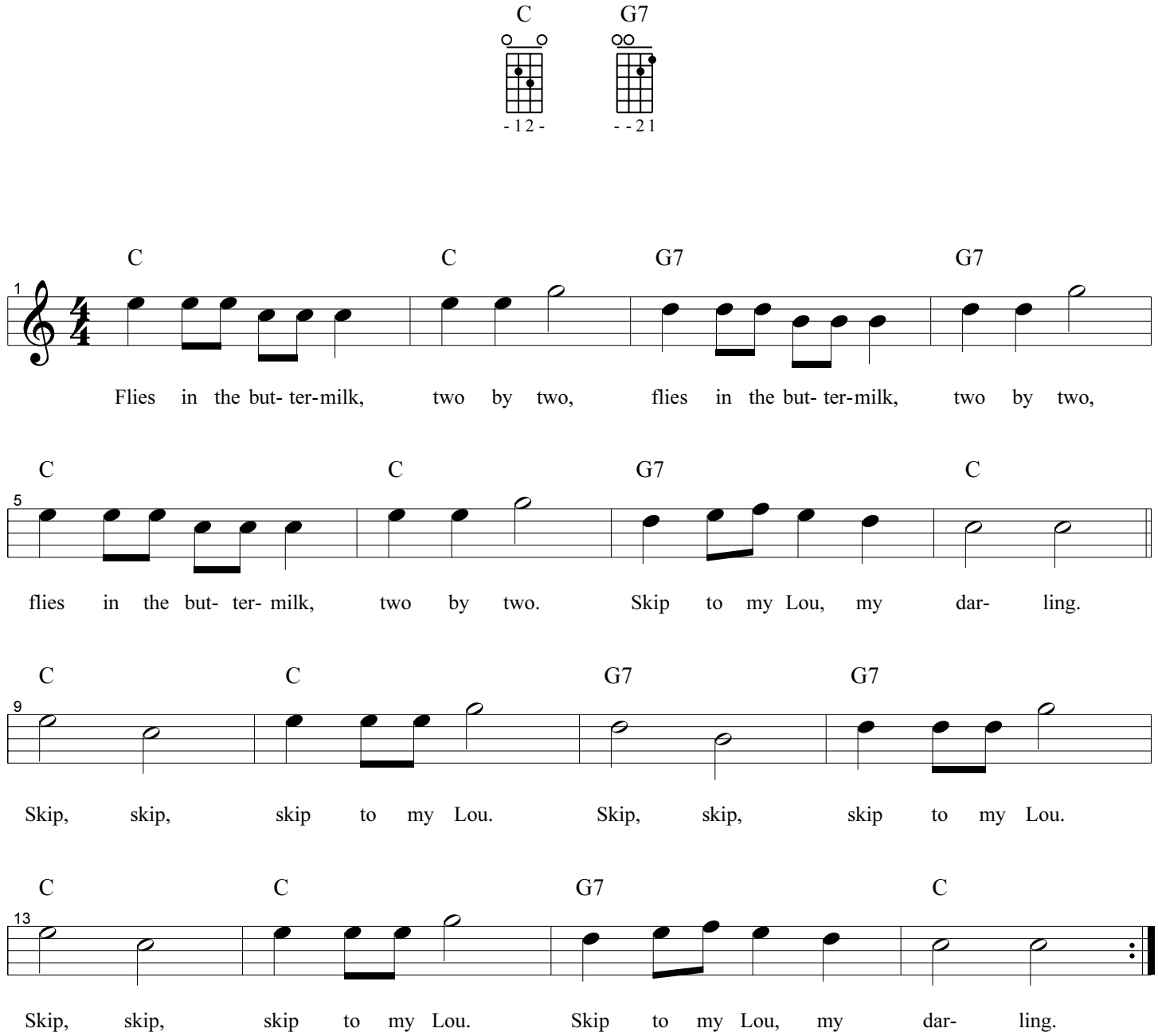
Ich kenne einen Cowboy

Volkslied



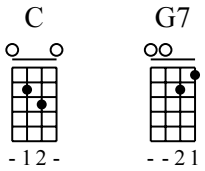
Skip To My Lou

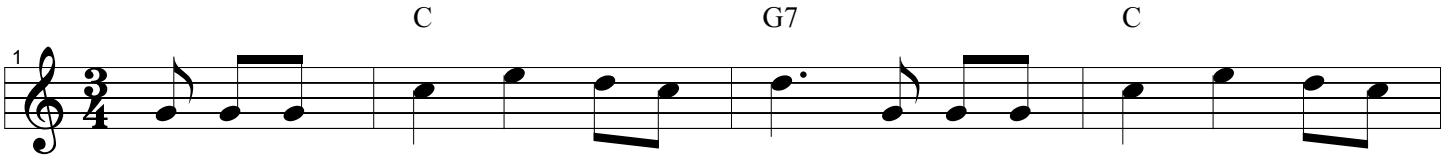
aus den USA



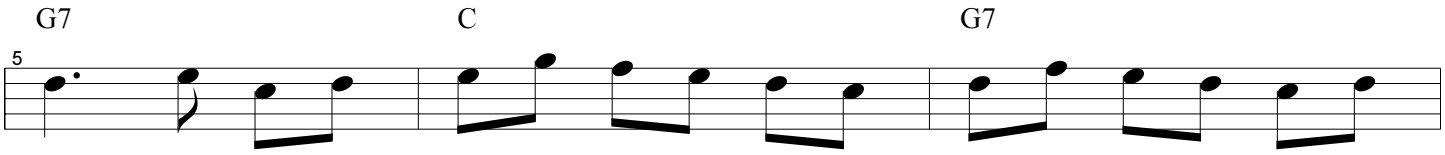
Kein schöner Land

Anton Wilhelm von Zuccalmaglio (1803 - 1869)

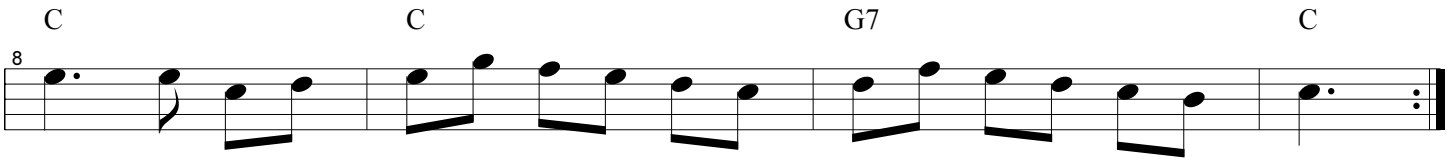




Kein schö- ner Land in die- ser Zeit, als hier das uns- re weit und
Da ha- ben wir so man- che Stund'- ge- ses- sen da in fro- her
Dass wir uns hier in die- sem Tal noch tref- fen so viel hun- dert-
Nun Brü- der ei- ne gu- te Nacht, der Herr im ho- hen Him- mel



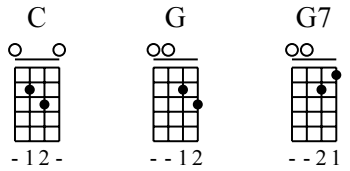
breit, wo wir uns fin- den wohl un- ter Lin- den zur A- bend-
Rund und ta- ten sin- gen, die Lie- der klin- gen im Ei- chen-
mal, Gott mag es schen- ken, Gott mag es len- ken, er hat die
wacht in sei- ner Gü- te, uns zu be- hü- ten ist er be-

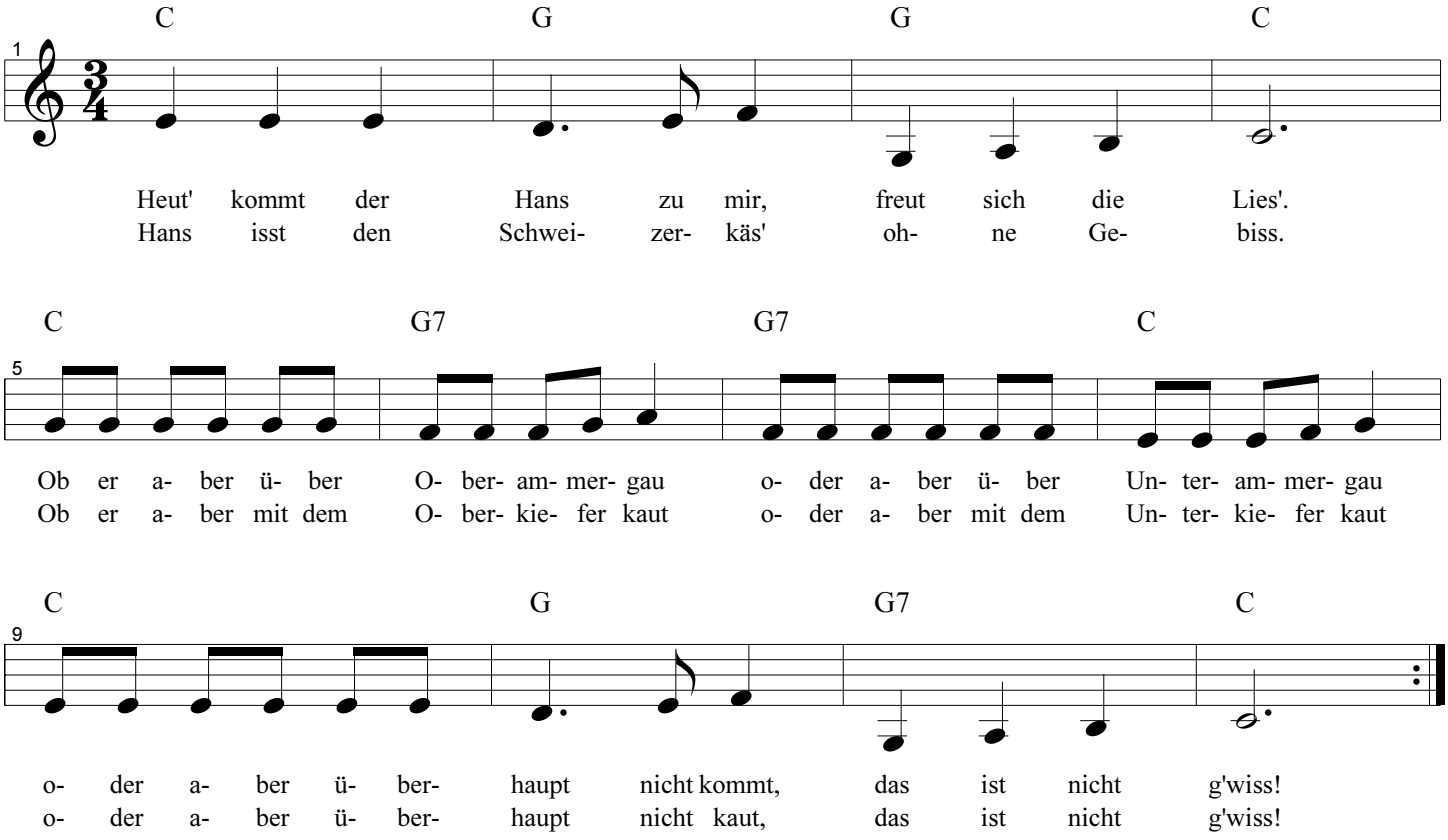


zeit. Wo wir uns fin- den wohl un- ter Lin- den zur A- bend- zeit.
grund. Und ta- ten sin- gen, die Lie- der klin- gen im Ei- chen- grund.
Gnad. Gott mag es schen- ken, Gott mag es len- ken, er hat die Gnad.
dacht. In sei- ner Gü- te, uns zu be- hü- ten ist er be- dacht.

Heut' kommt der Hans zu mir

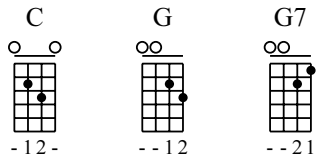
Volkslied

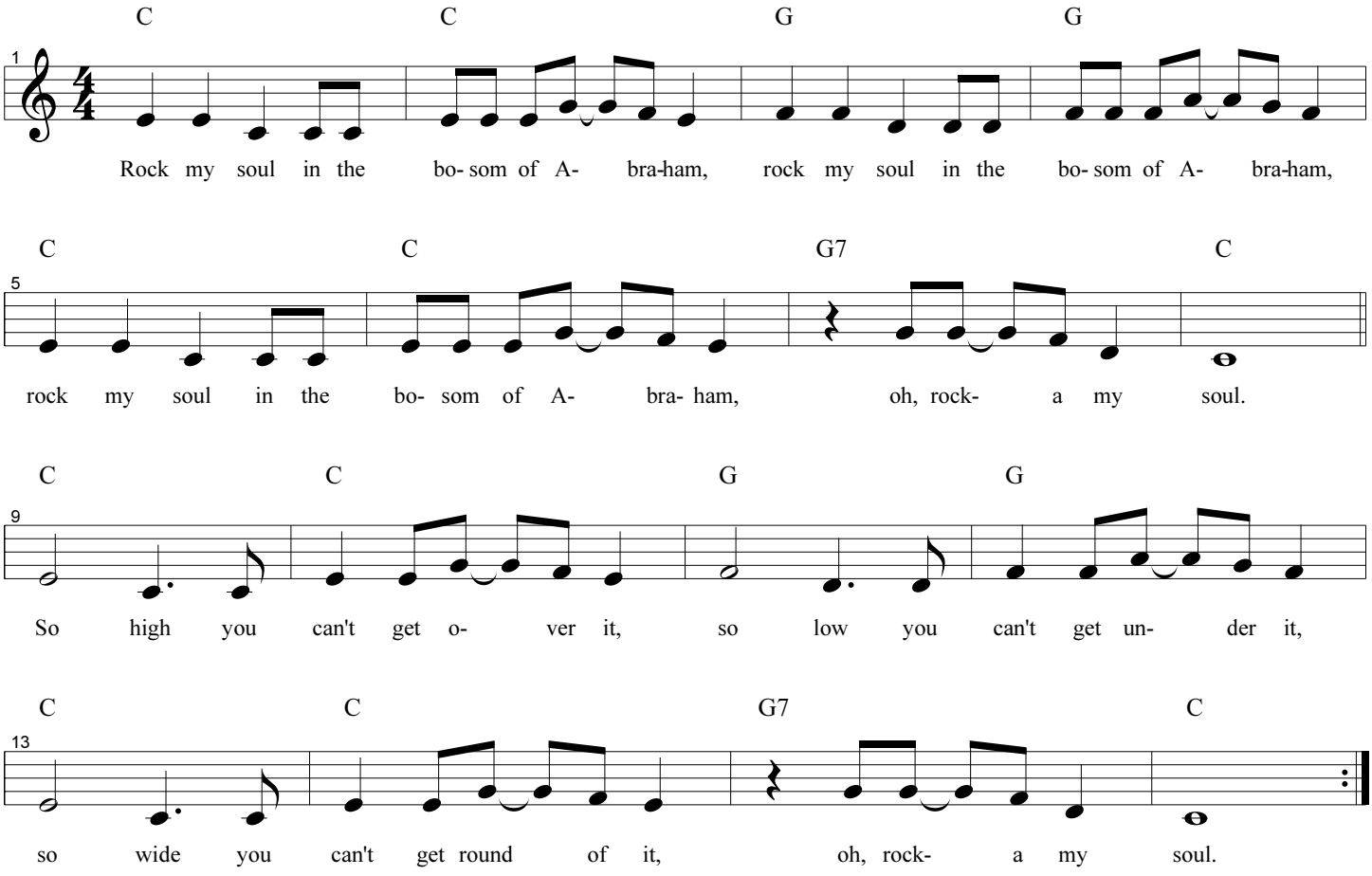




Rock My Soul

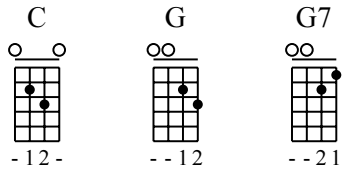
aus den USA

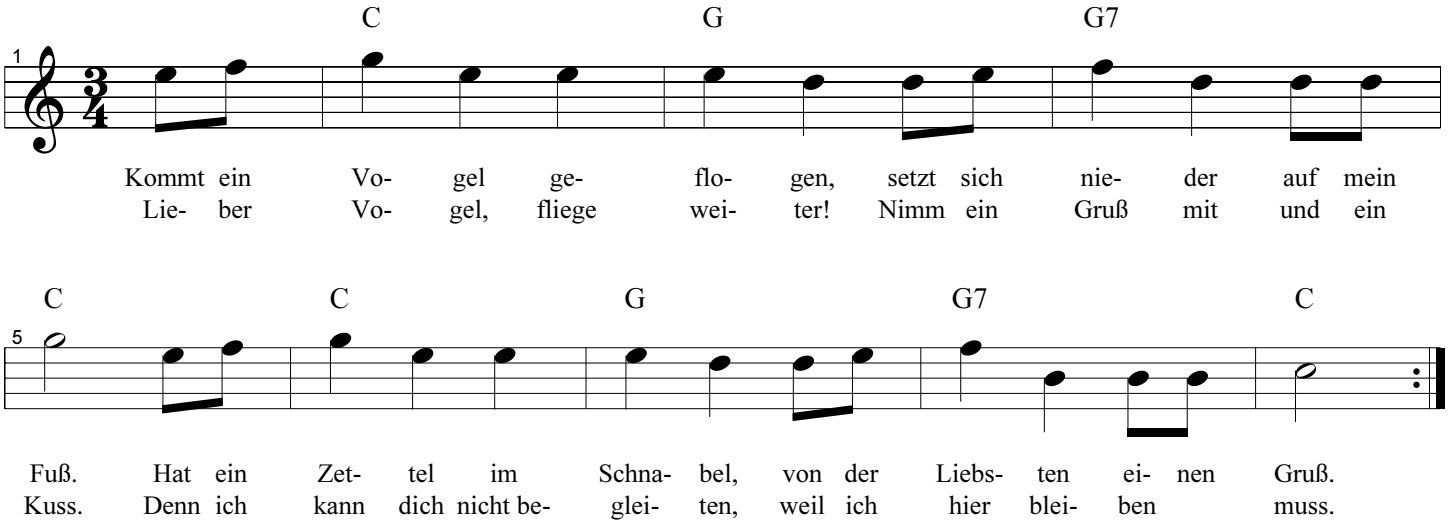




Kommt ein Vogel geflogen

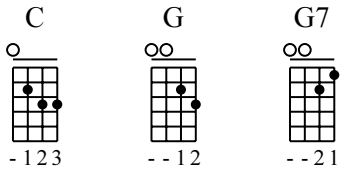
Text: Adolf Bäuerle (1786 - 1859) Musik: Wenzel Müller (1759 oder 1767 - 1835)

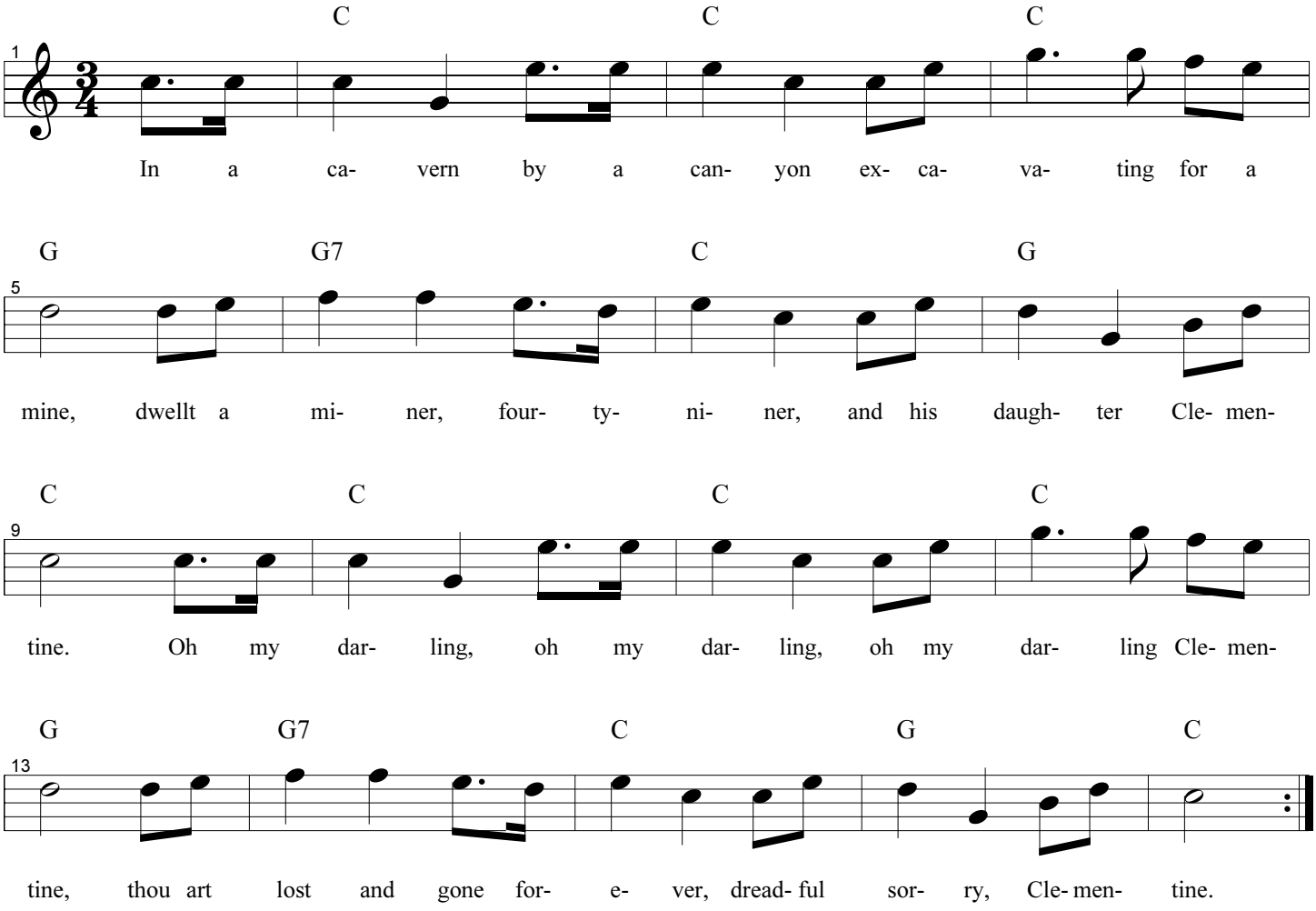




Oh, My Darling Clementine

aus den USA

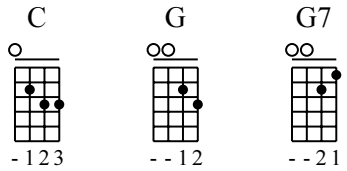


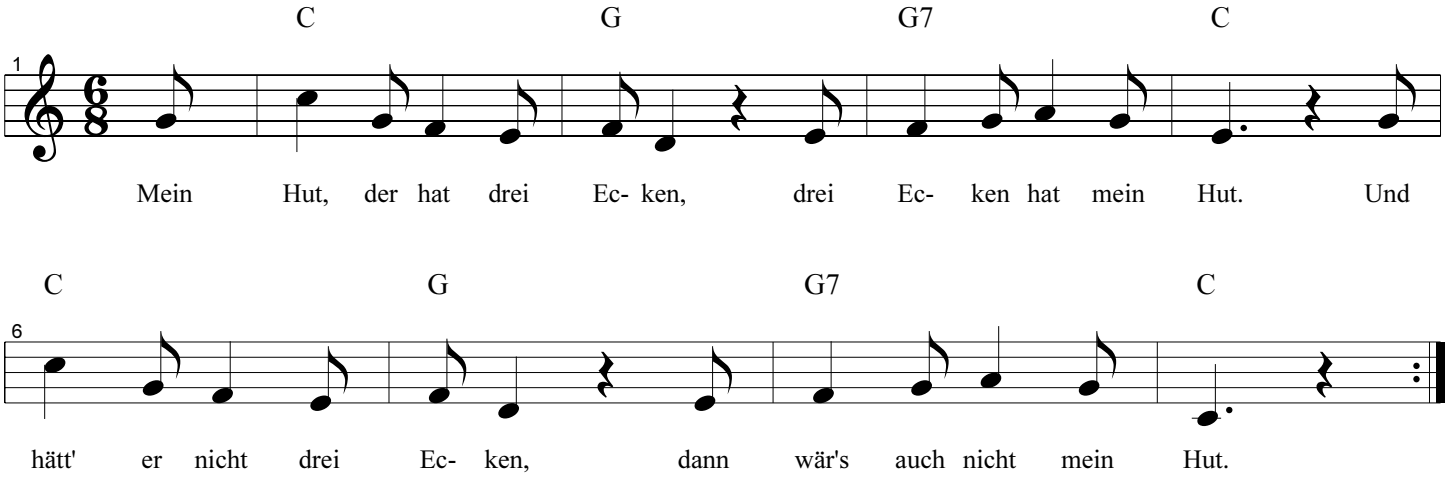


Mein Hut, der hat drei Ecken

Text volkstümlich

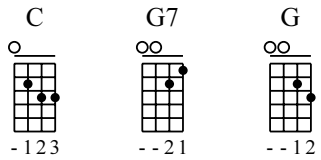
Melodie aus Italien

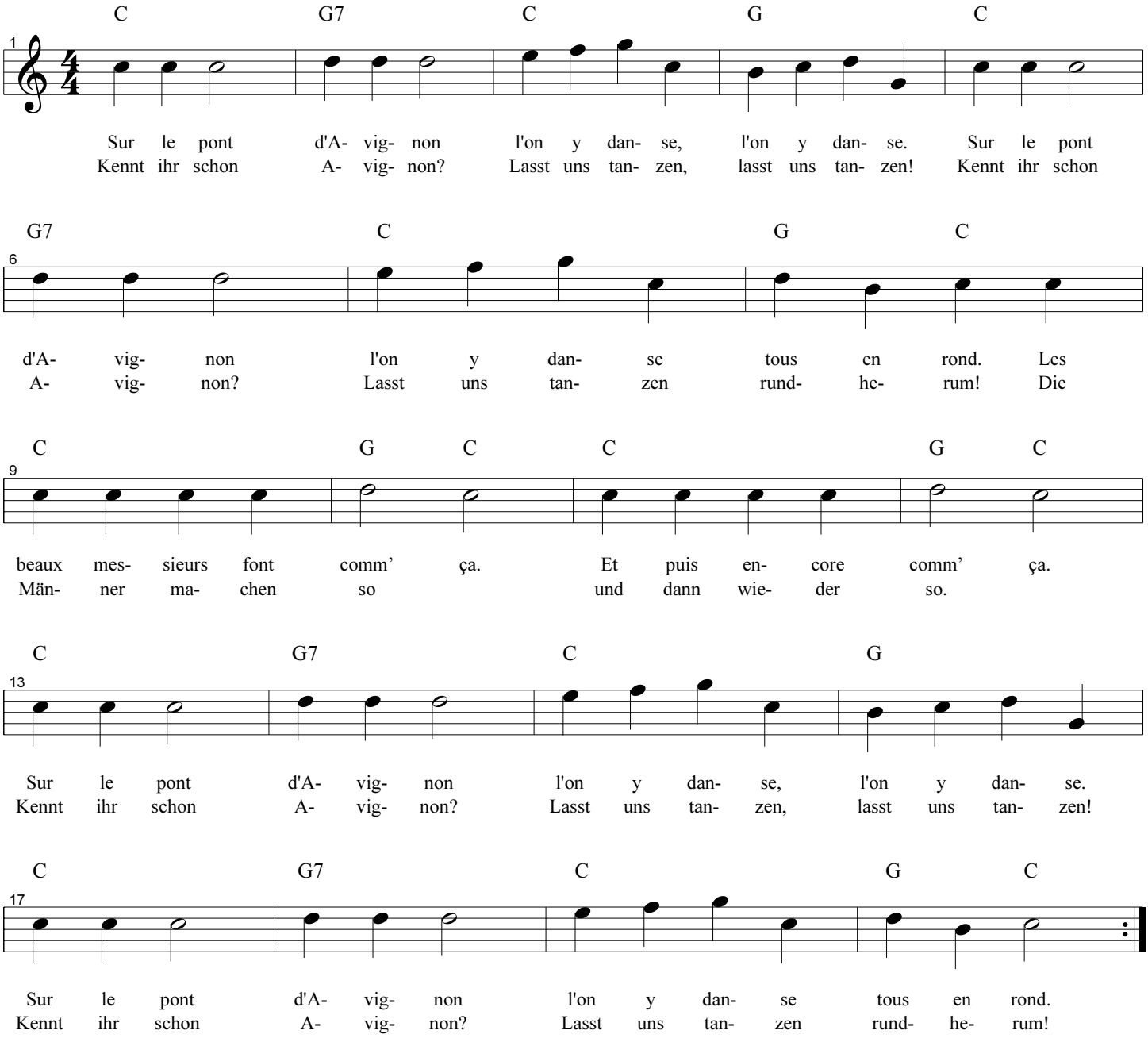




Sur le pont d'Avignon

aus Frankreich

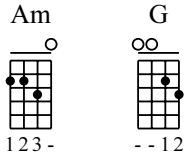


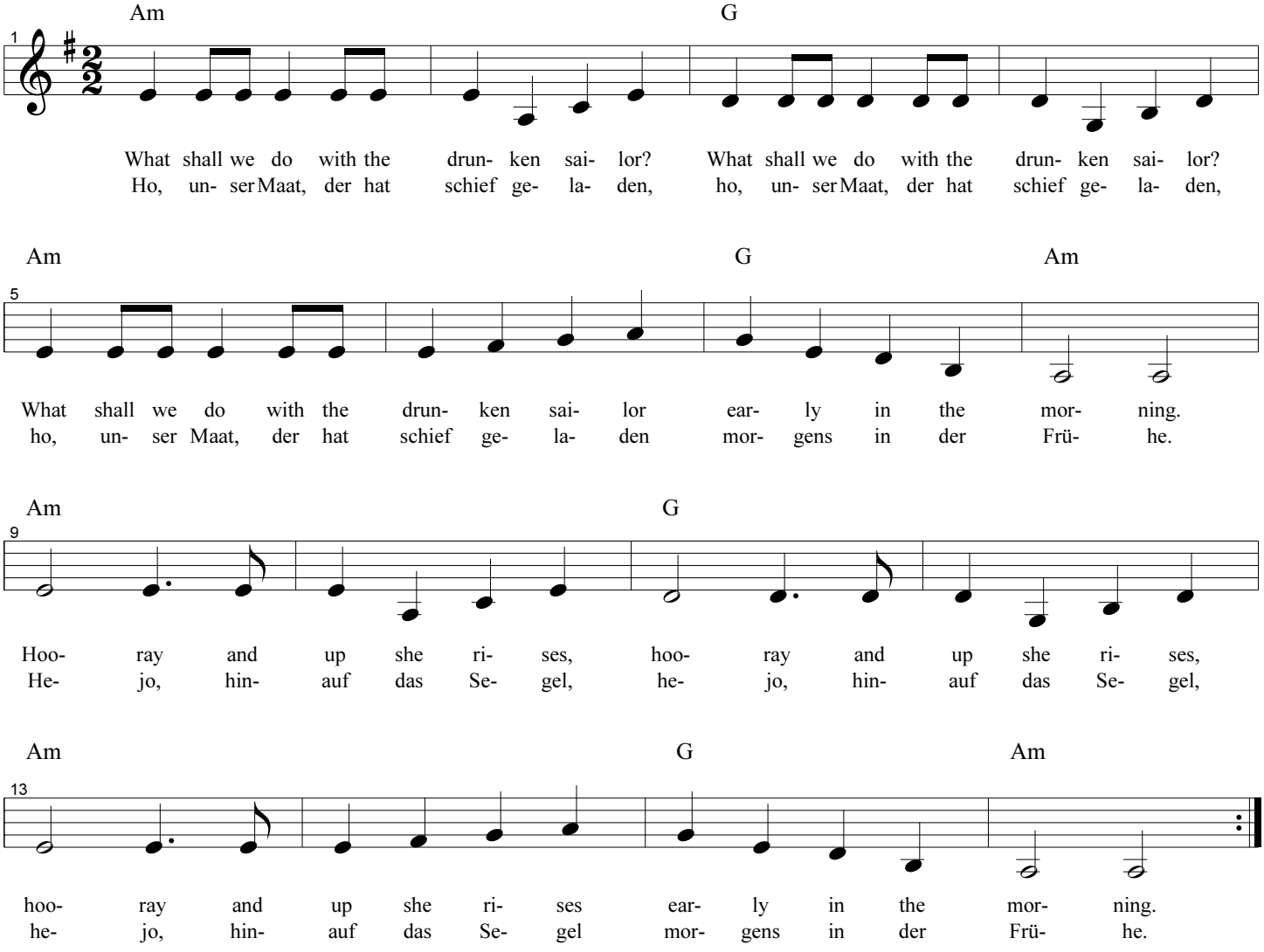


What Shall We Do

Dt. Text: überliefert

Shanty aus England

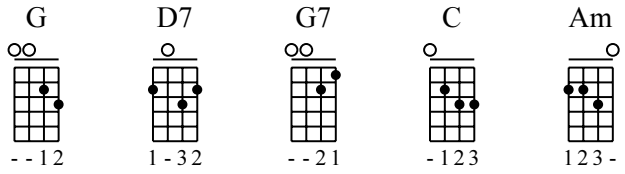


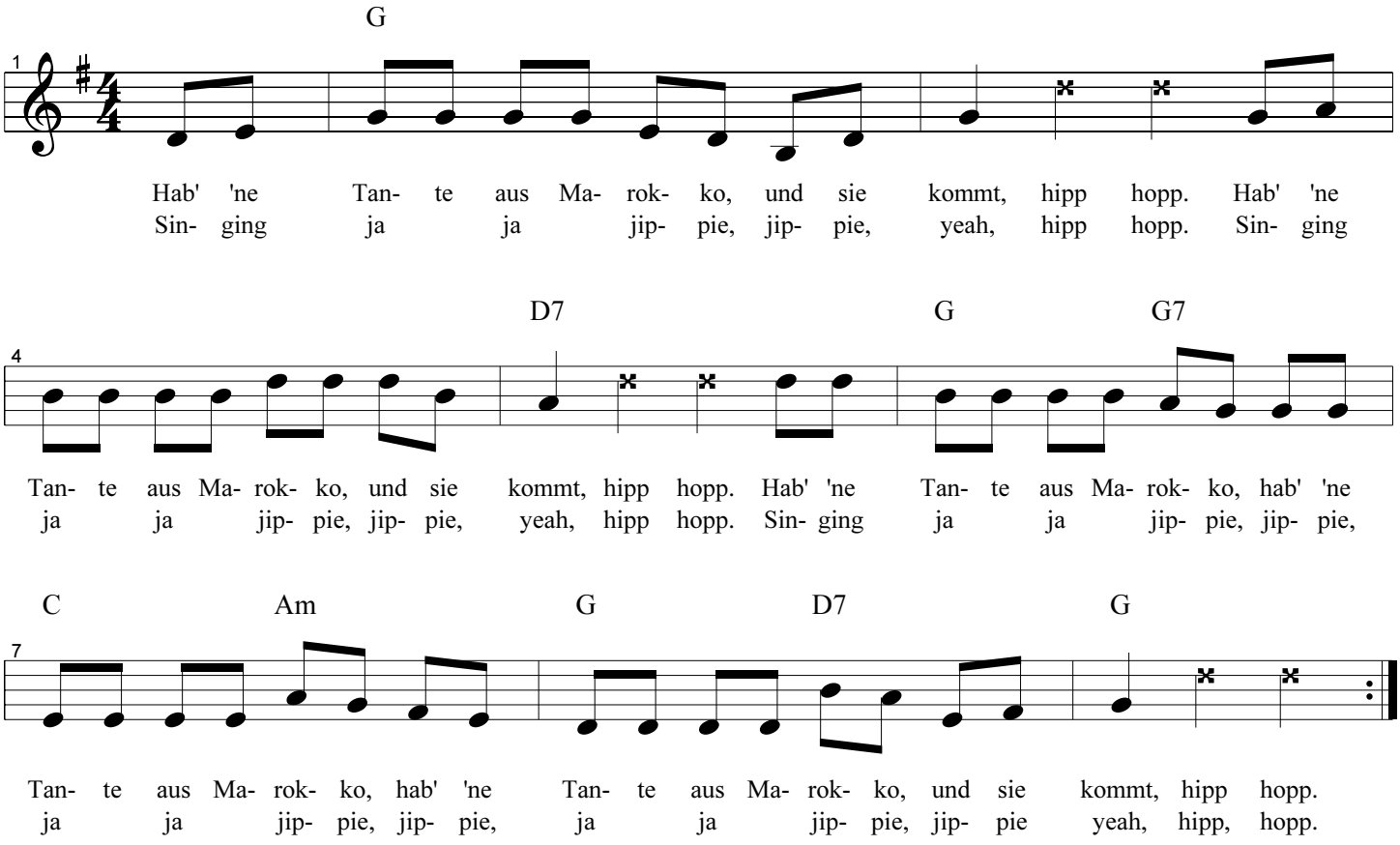


Hab' ne Tante aus Marokko

Dt. Text: überliefert

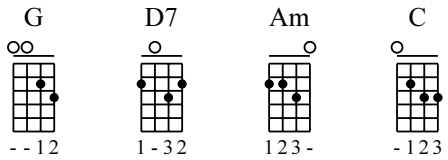
aus den USA

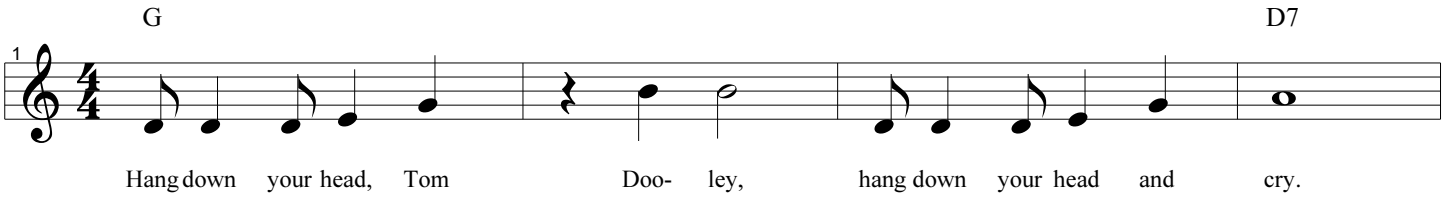


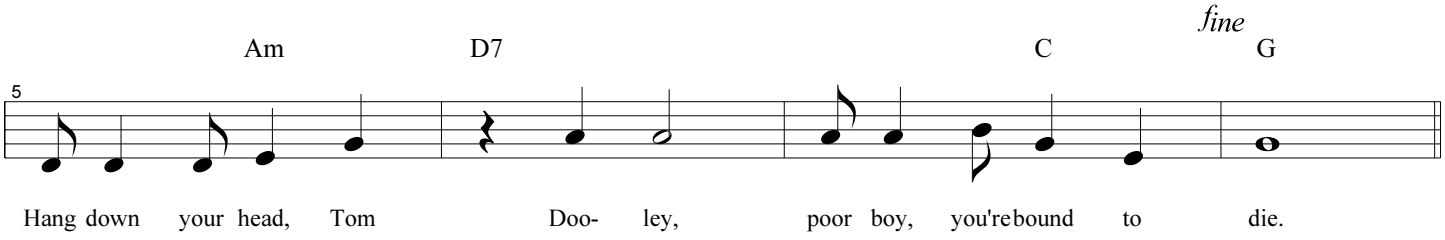


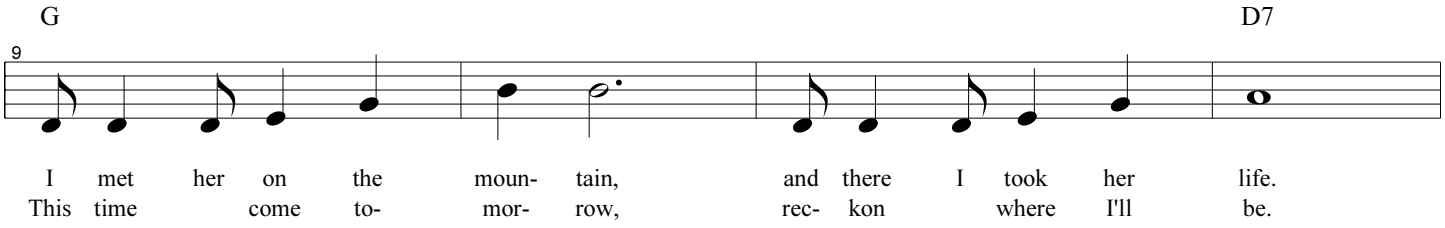
Tom Dooley

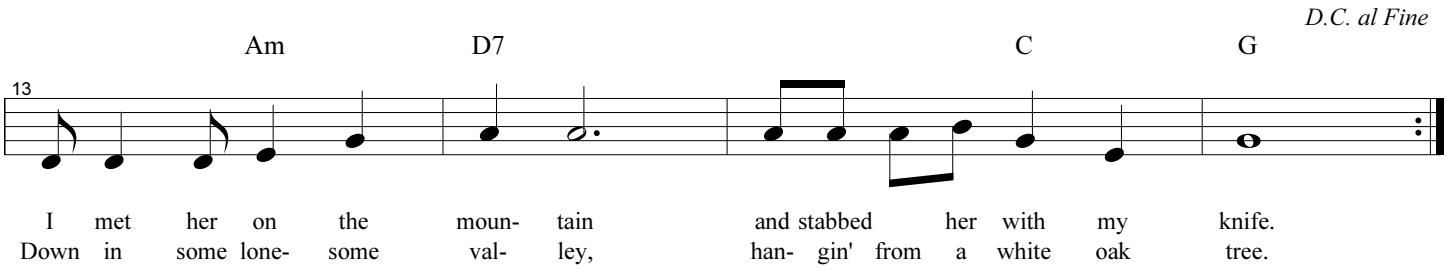
aus den USA





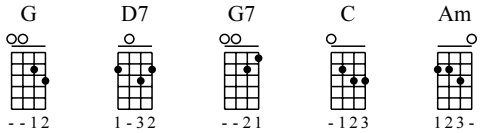


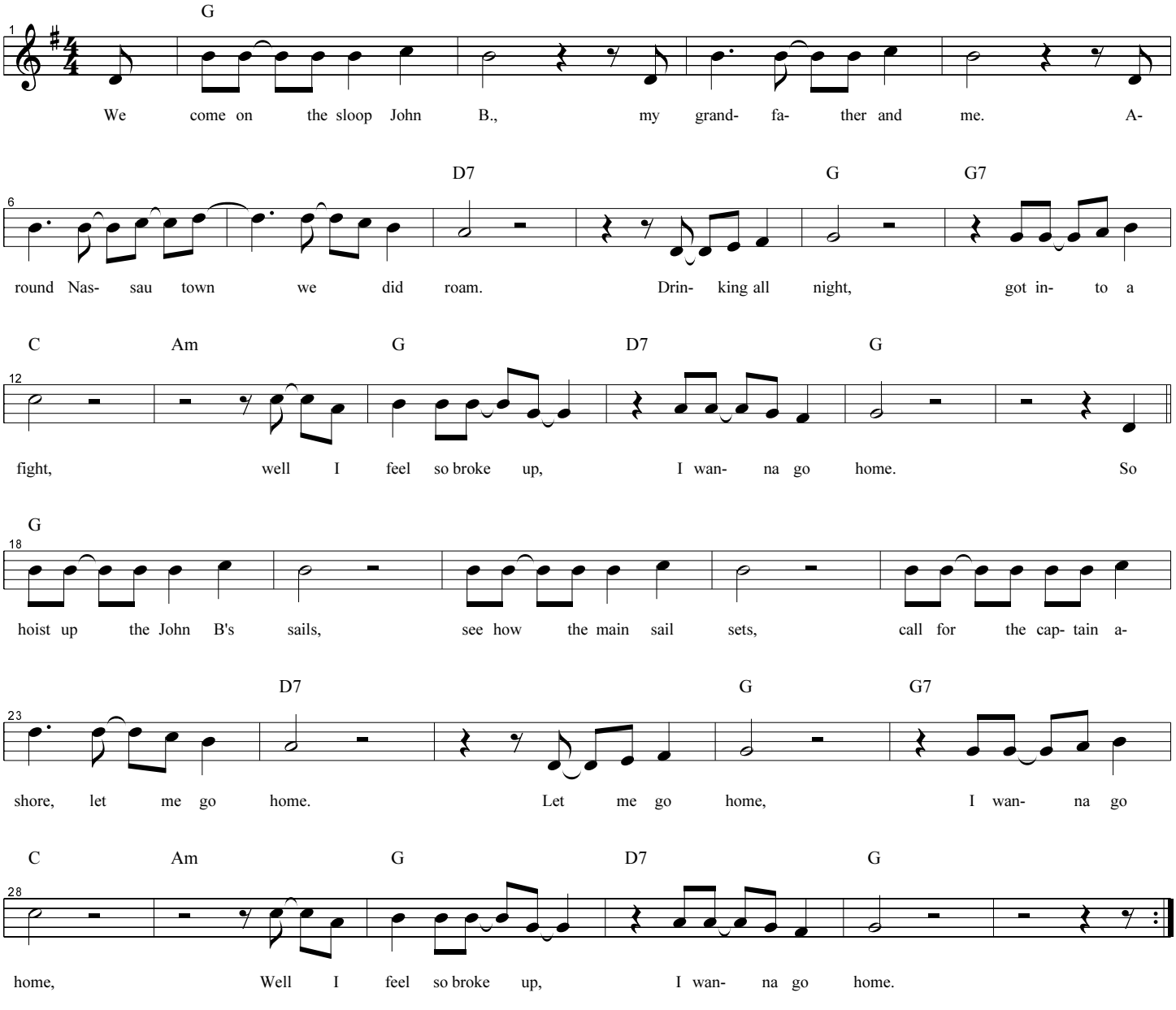




Sloop John B.

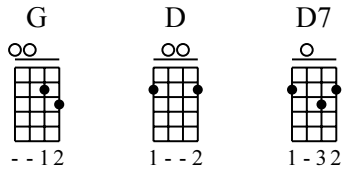
aus der Karibik

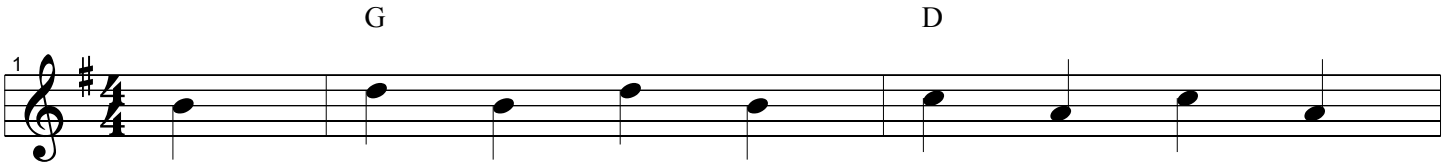




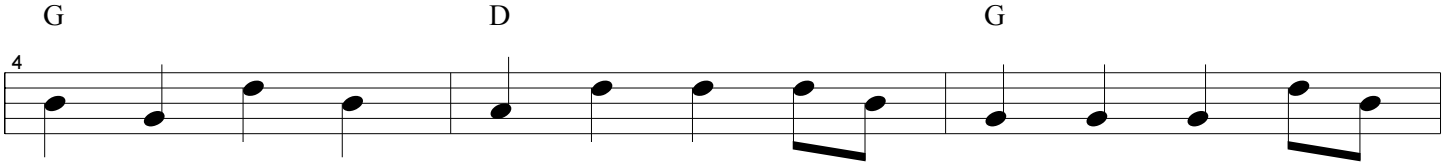
Ein Vogel wollte Hochzeit machen

Volkslied

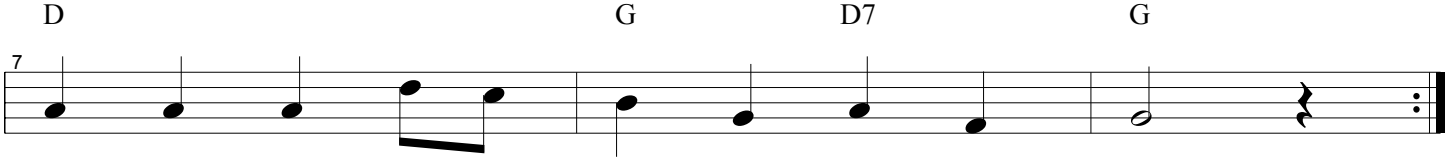




Ein Vo- gel woll- te Hoch- zeit ma- chen
Die Dros- sel war der Bräu- ti- gam, die
Der Sper- ber, der Sper- ber, der



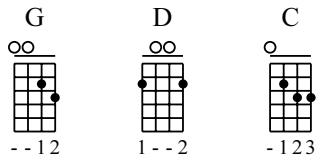
in dem grü- nen Wal- de. Fi- de- ral- lal- la, fi- de-
Am- sel war die Brau- te. Fi- de- ral- lal- la, fi- de-
war der Hoch- zeits- wer- ber. Fi- de- ral- lal- la, fi- de-

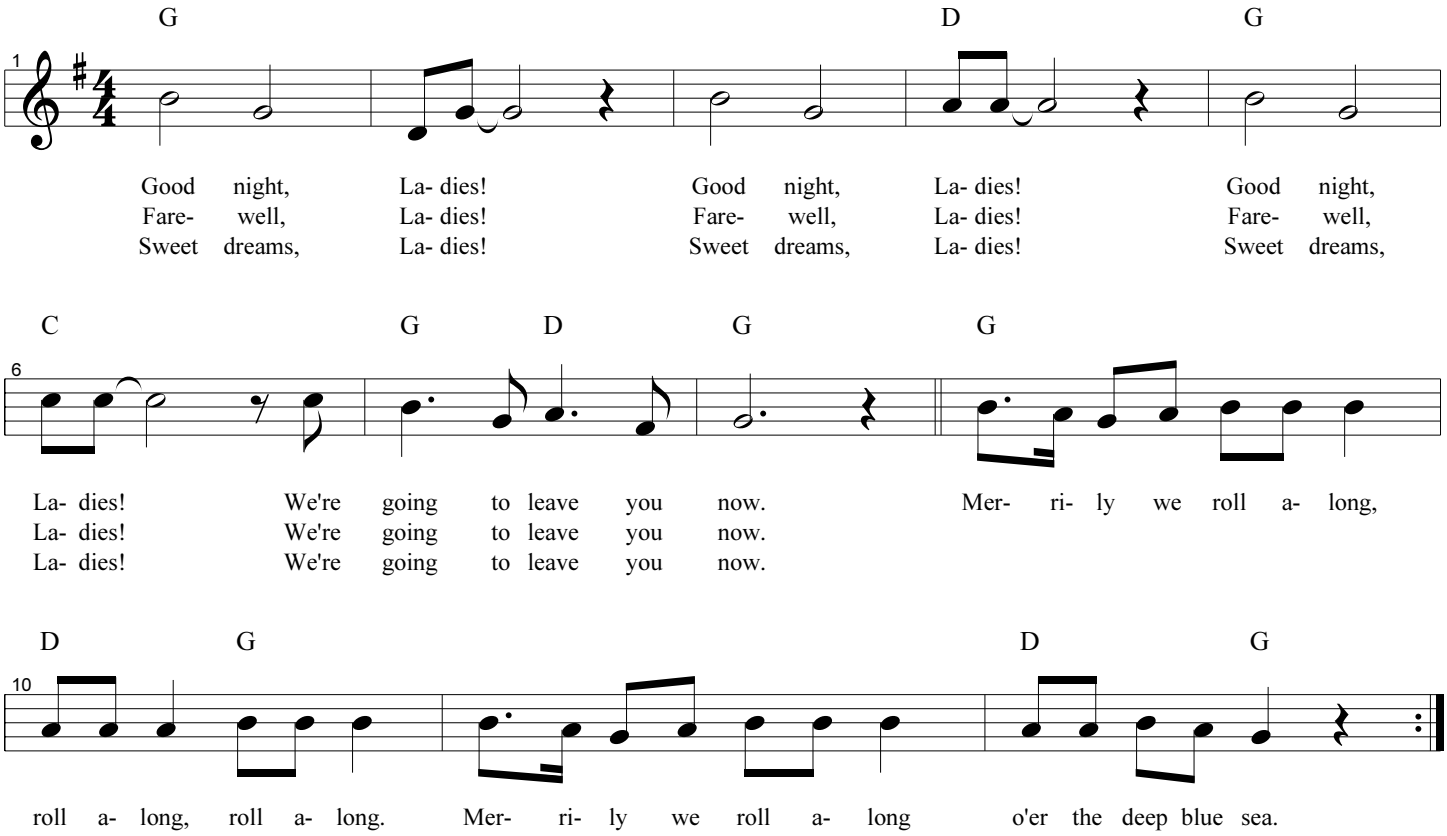


ral- lall- a, fi- de- ral- lal- lal- lal- la.
ral- lall- a, fi- de- ral- lal- lal- lal- la.
ral- lall- a, fi- de- ral- lal- lal- lal- la.

Good Night, Ladies

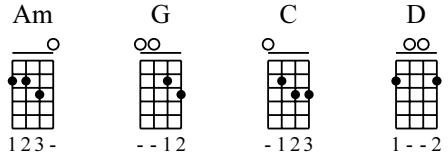
aus den USA

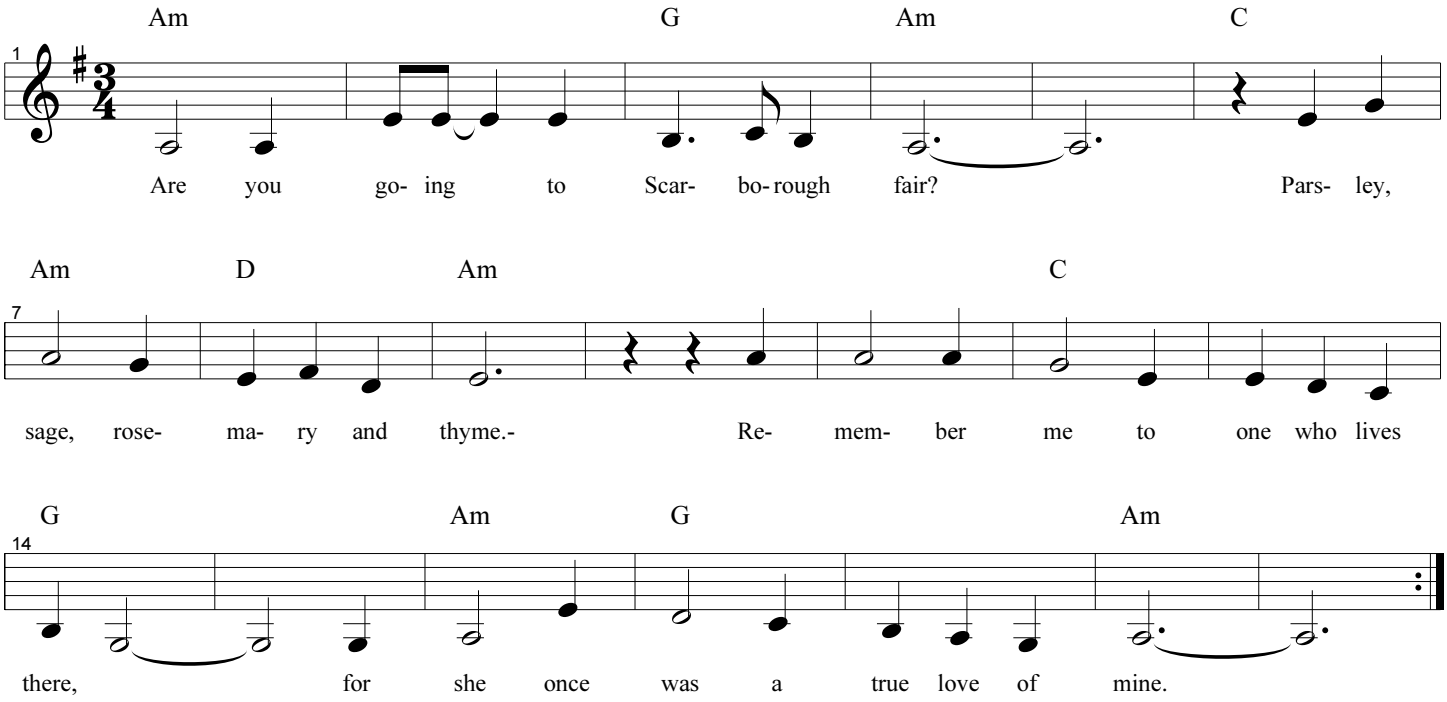




Scarborough Fair

aus Schottland

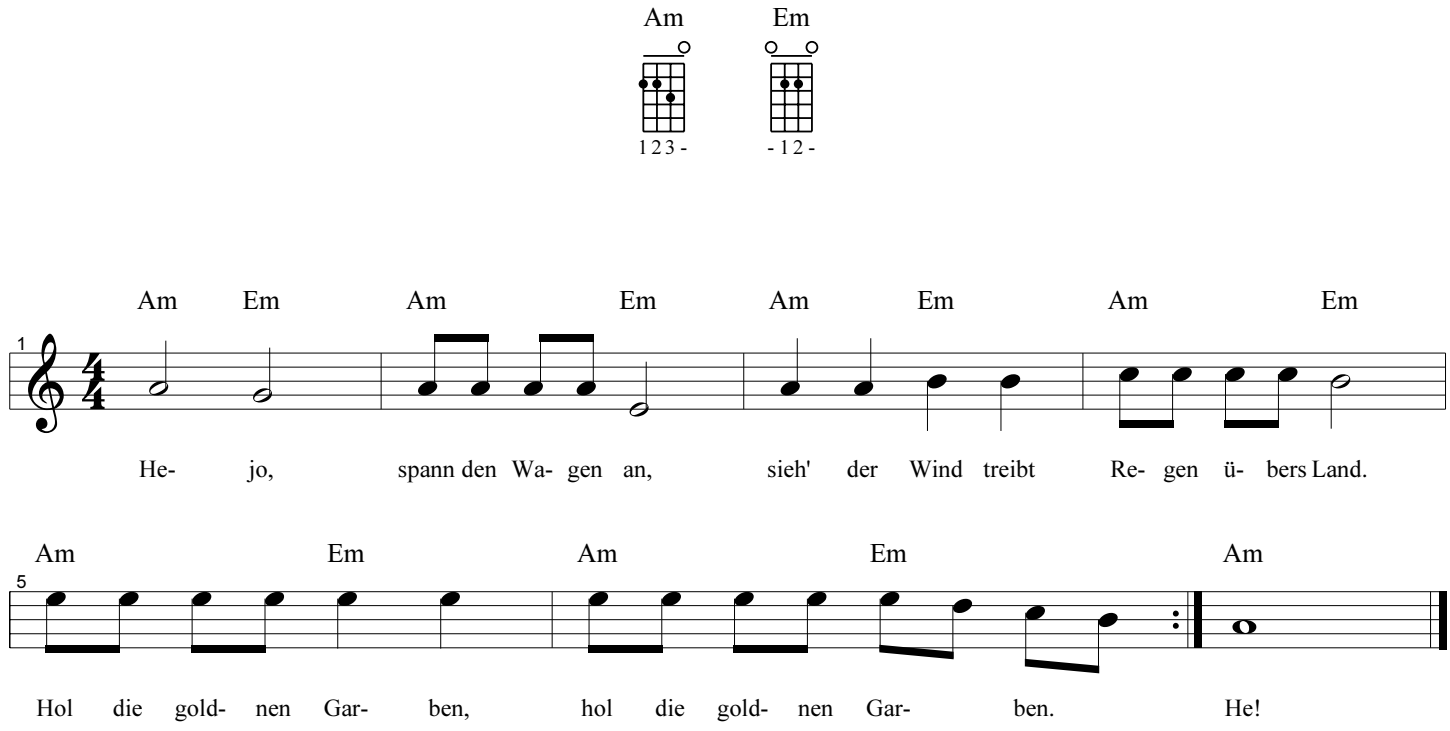




Hejo, spann den Wagen an

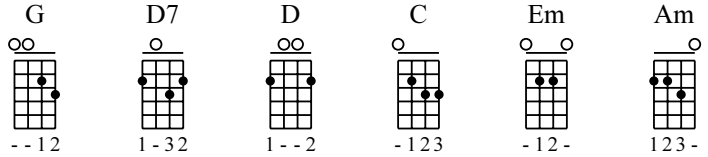
dt. Text: überliefert

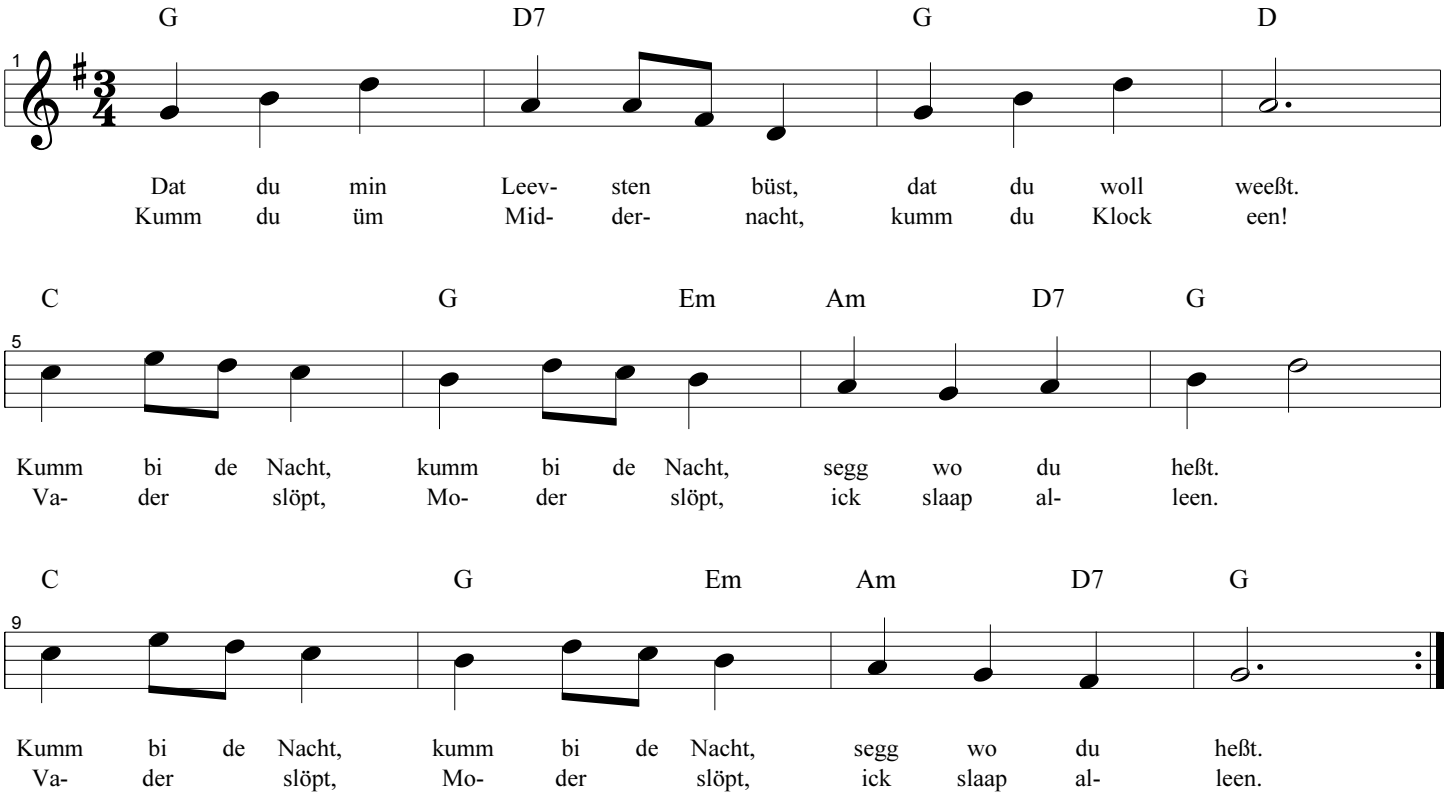
aus England



Dat du min Leevsten büst

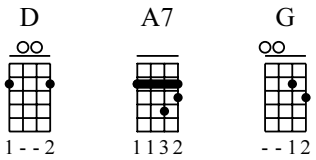
aus Norddeutschland

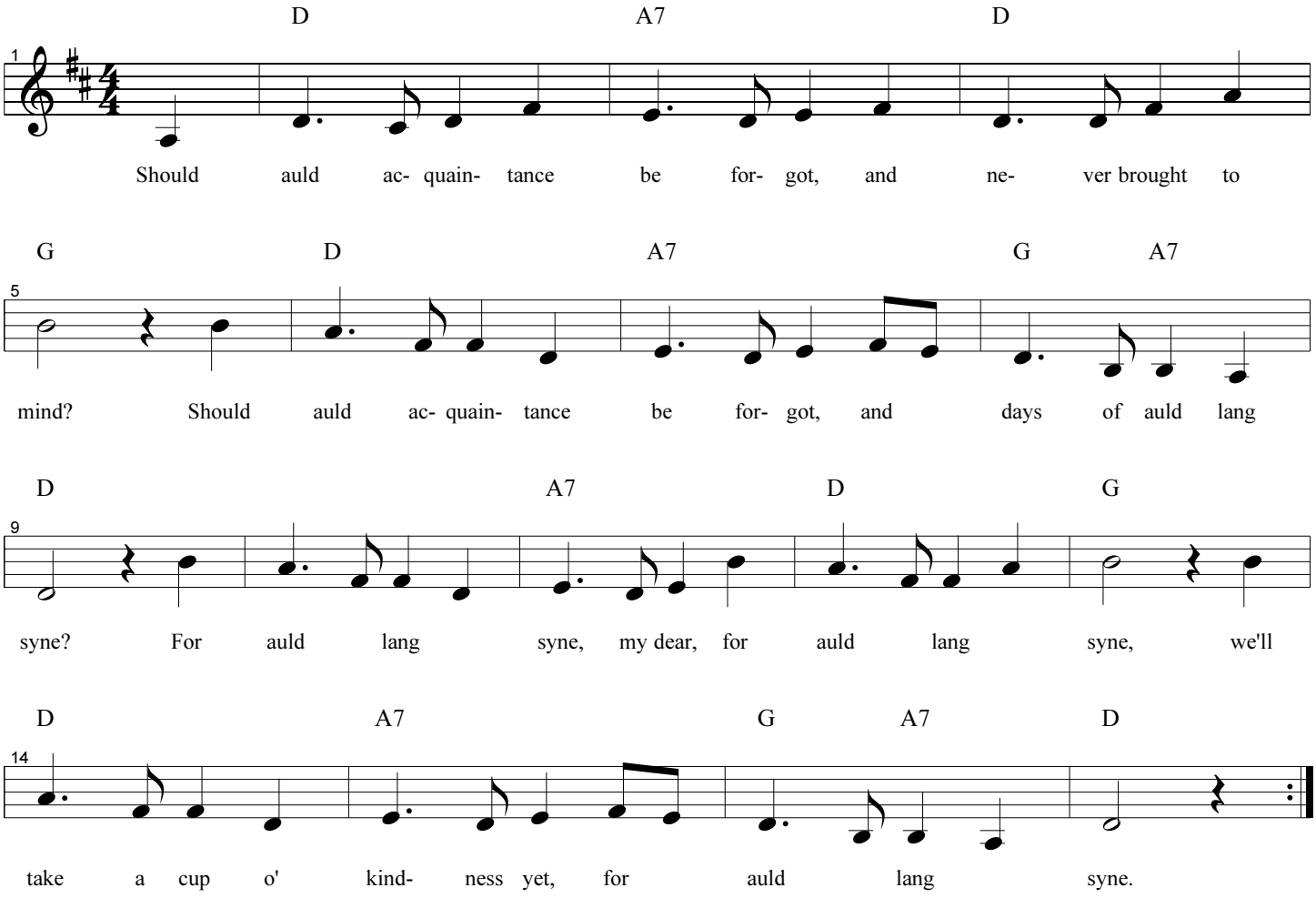




Auld Lang Syne

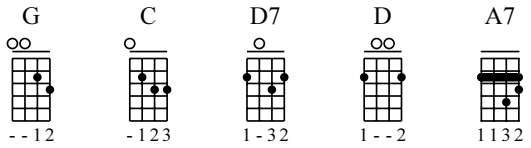
Text: Robert Burns (1759 - 1796) Musik: aus Schottland

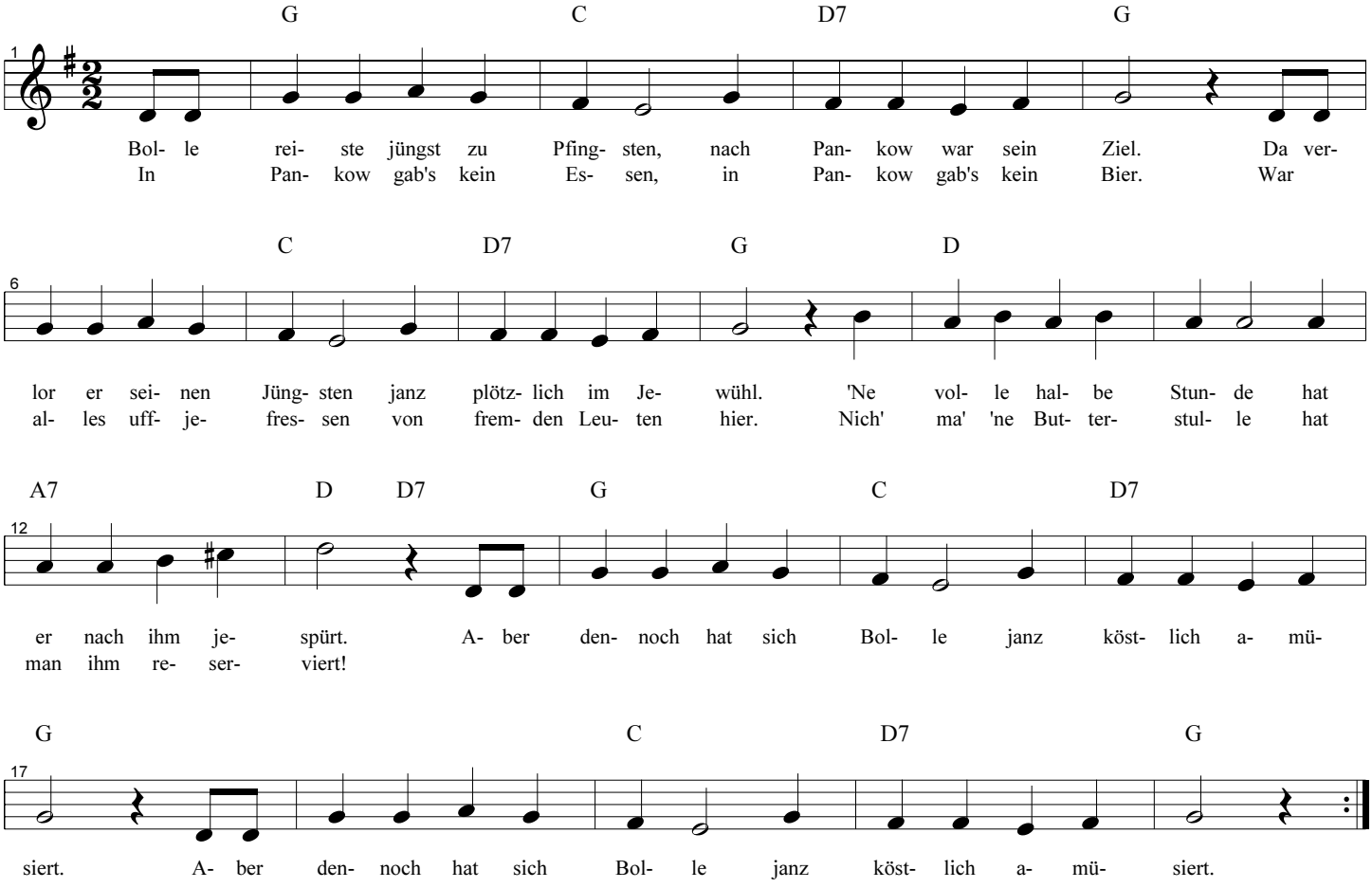




Bolle reiste jüngst zu Pfingsten

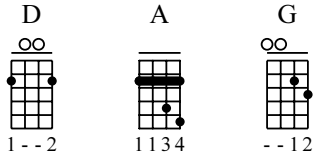
Volkslied

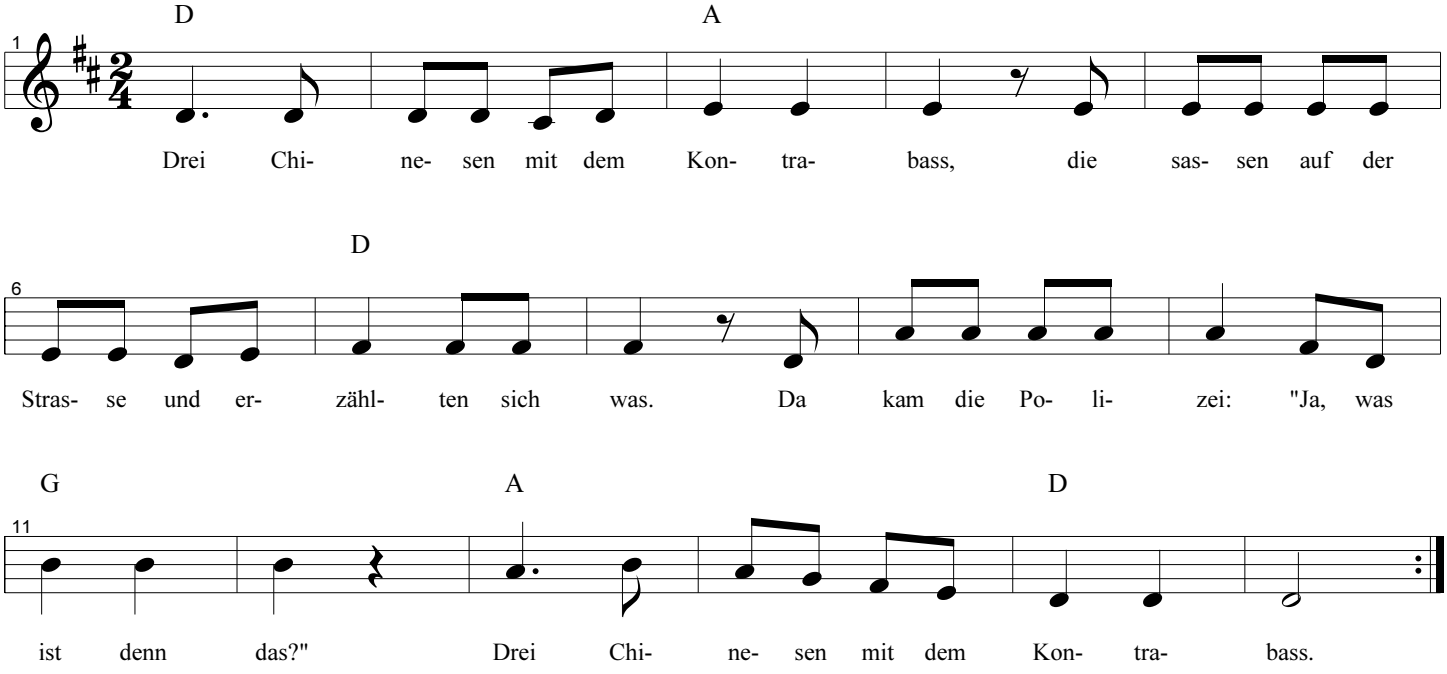




Drei Chinesen mit dem Kontrabass

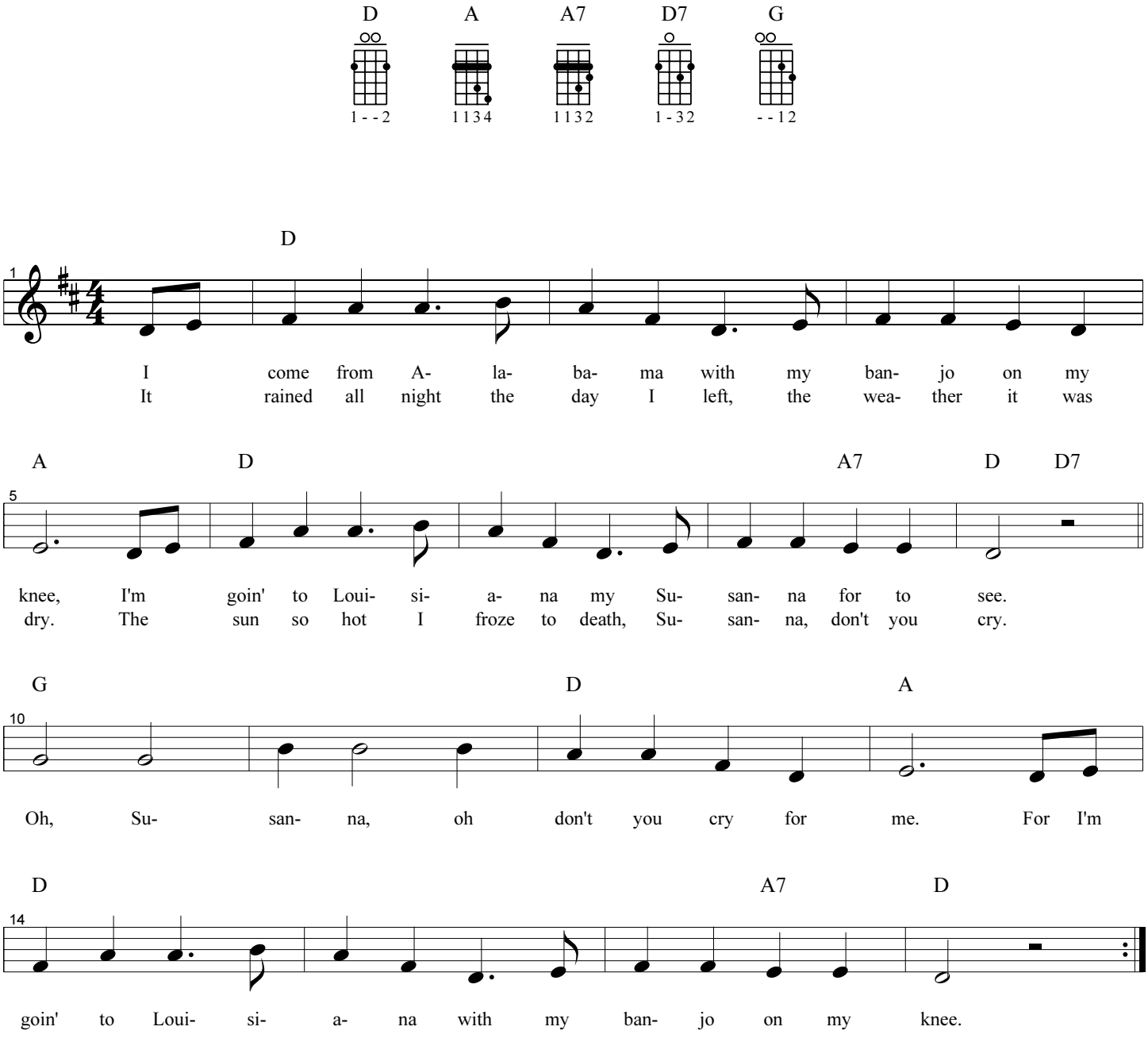
Volkslied





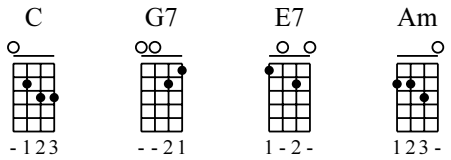
Oh Susanna

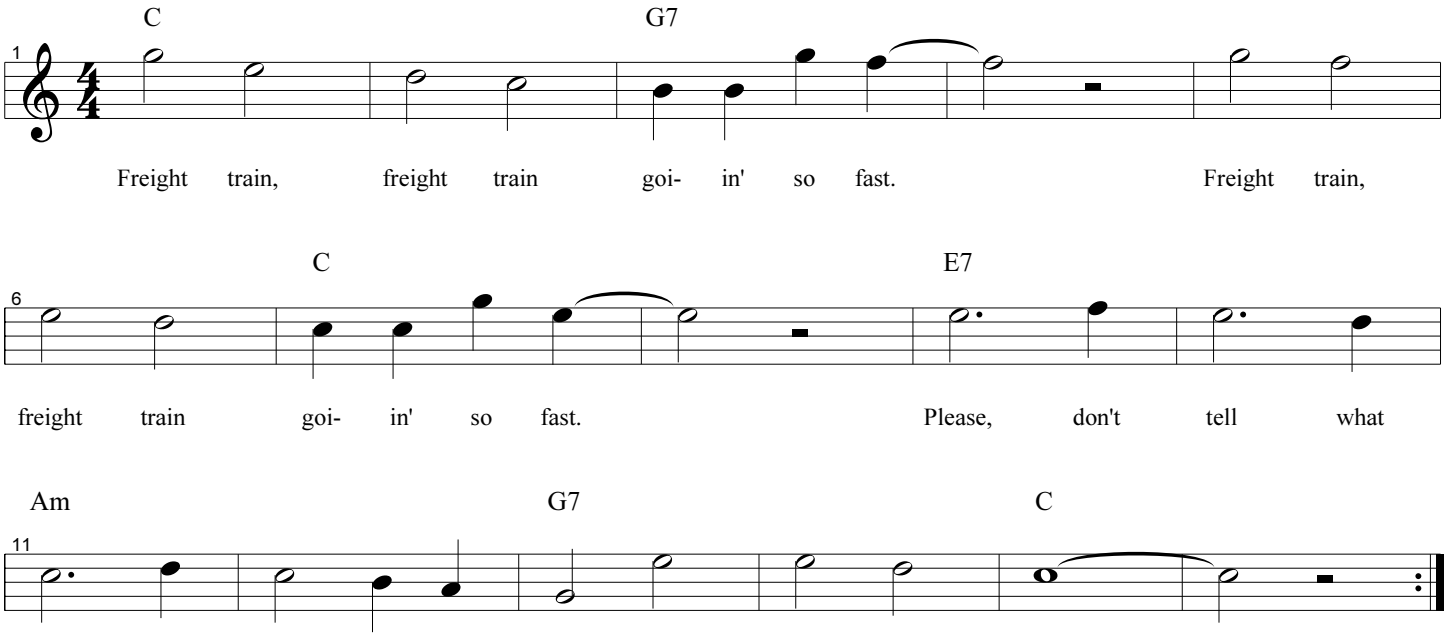
Stephen Foster (1826 - 1864)



Freight Train

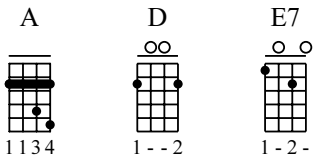
aus den USA





Old MacDonald

aus den USA



A D A E7 A

Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh! And
Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh! And
Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh! And

D A E7 A

on his farm he had some chicks, ee i ee i oh! With a
on his farm he had some cows, ee i ee i oh! With a
on his farm he had some pigs, ee i ee i oh! With an

D A D A D A

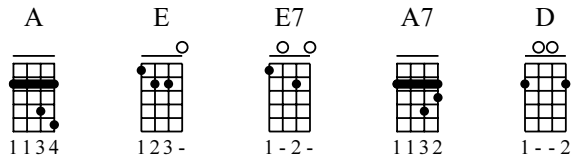
cluck- cluck here, and a cluck- cluck there. Here a cluck, there a cluck, eve- ry- where a cluck- cluck.
moo- moo here, and a moo- moo there. Here a moo, there a moo, eve- ry- where a moo- moo.
oink- oink here, and an oink- oink there. Here an oink, there an oink, eve- ry- where an oink- oink.

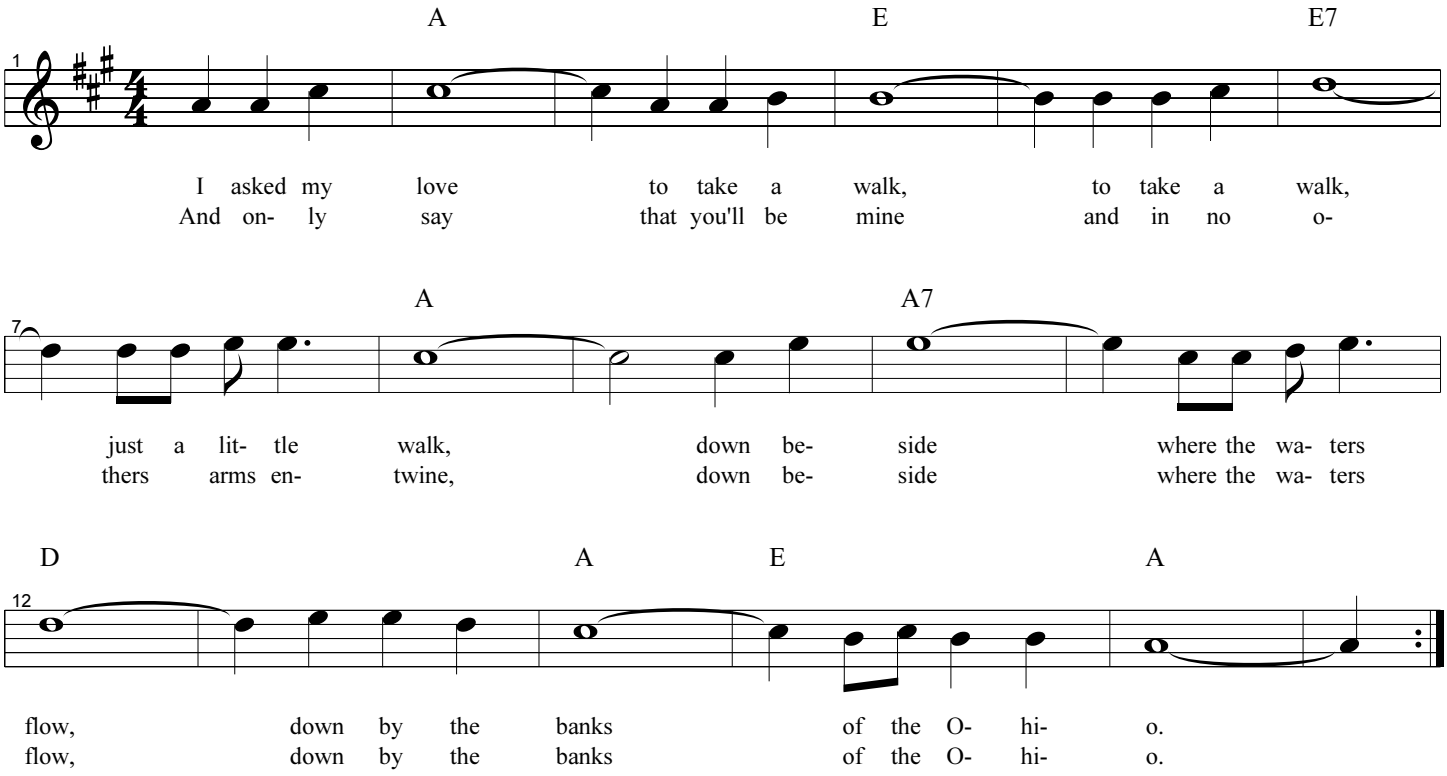
D A E7 A

Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh!
Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh!
Old Mac- Do- nald had a farm, ee i ee i oh!

Banks Of The Ohio

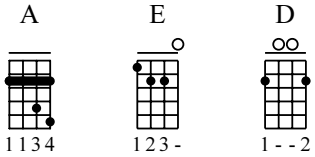
aus den USA

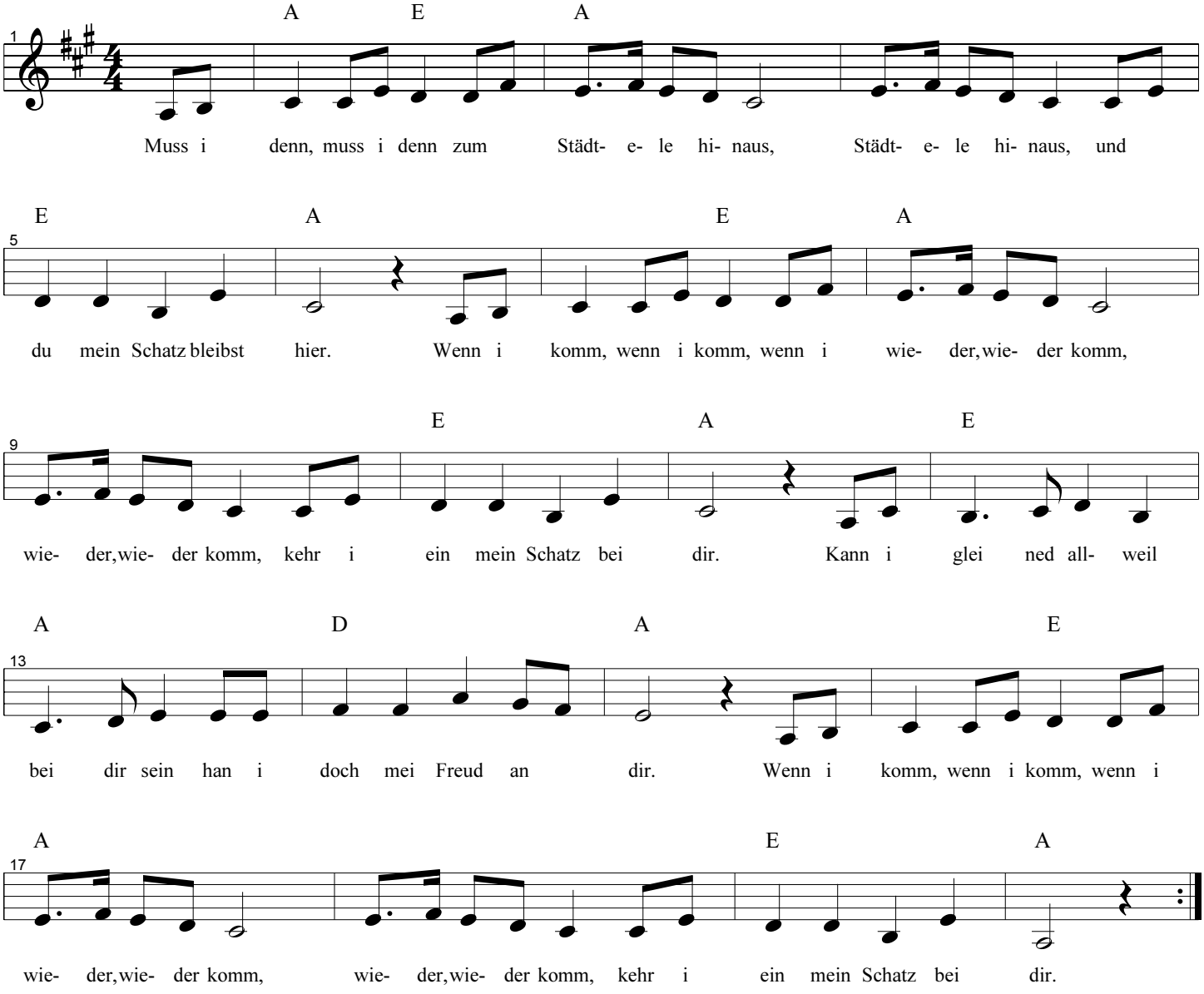




Muss i denn

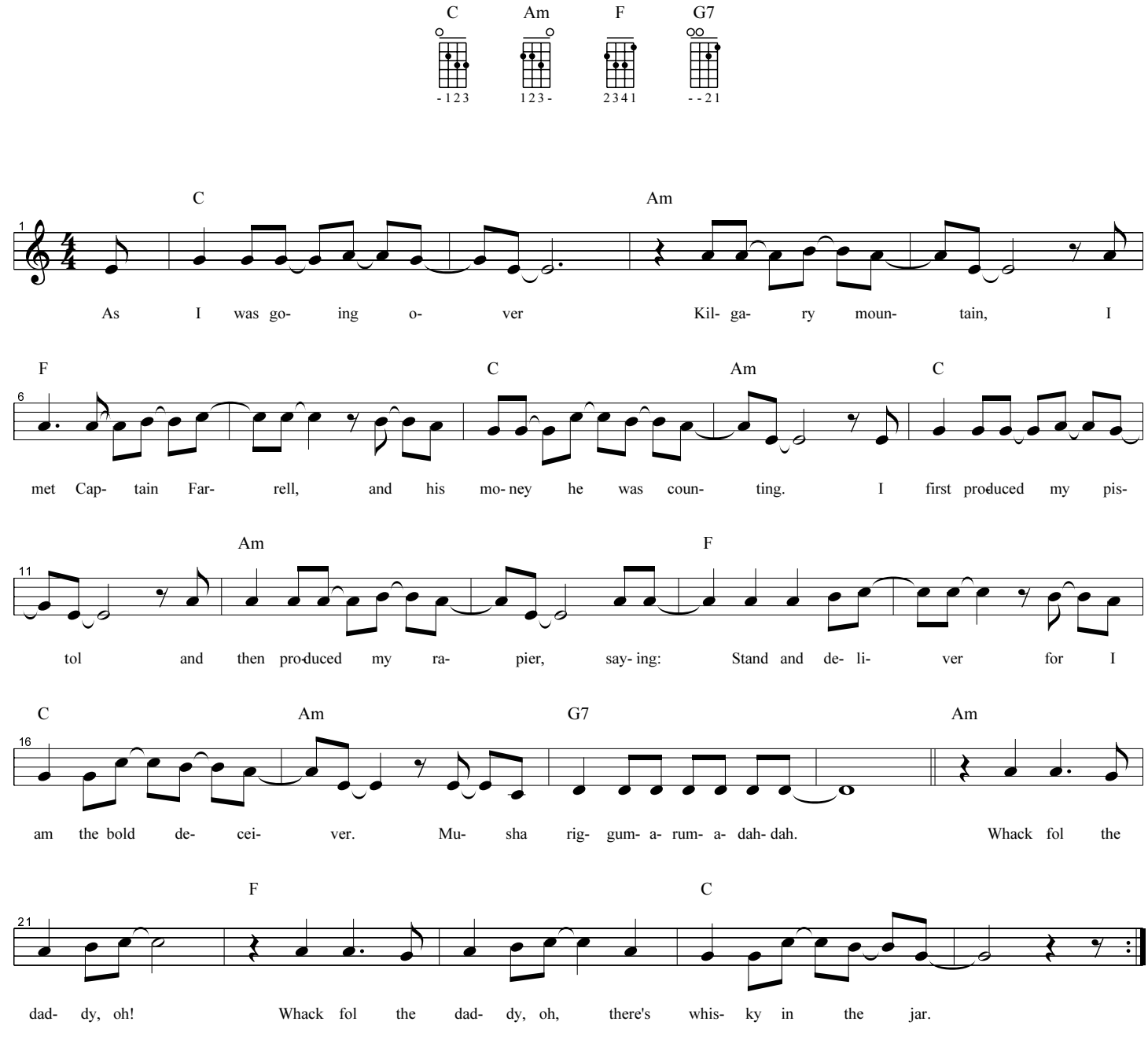
Text: Heinrich Wagner (1783 - 1863) Musik: Volkslied





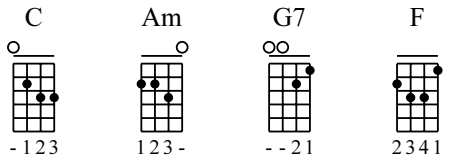
Whisky In The Jar

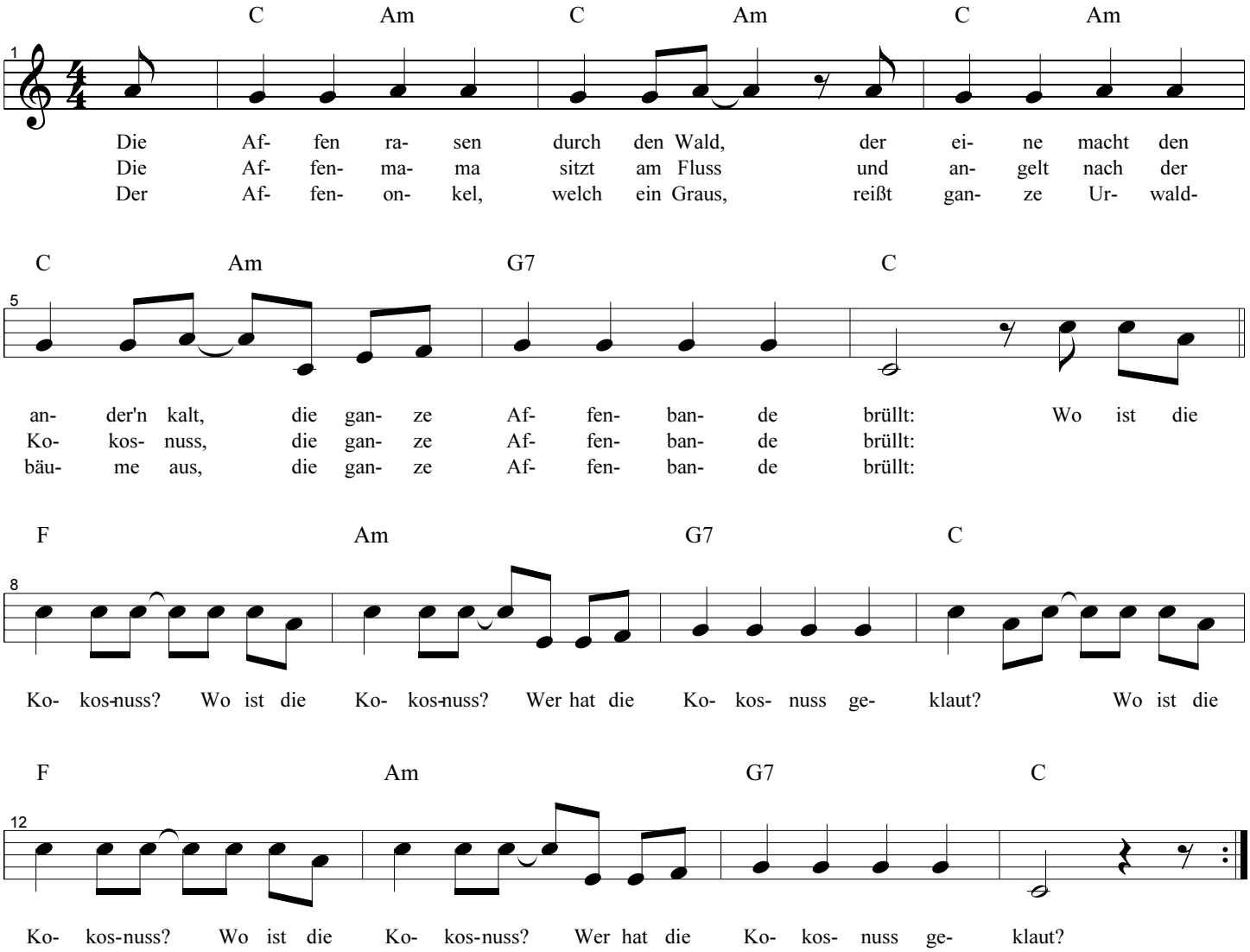
aus Irland



Die Affen rasen durch den Wald

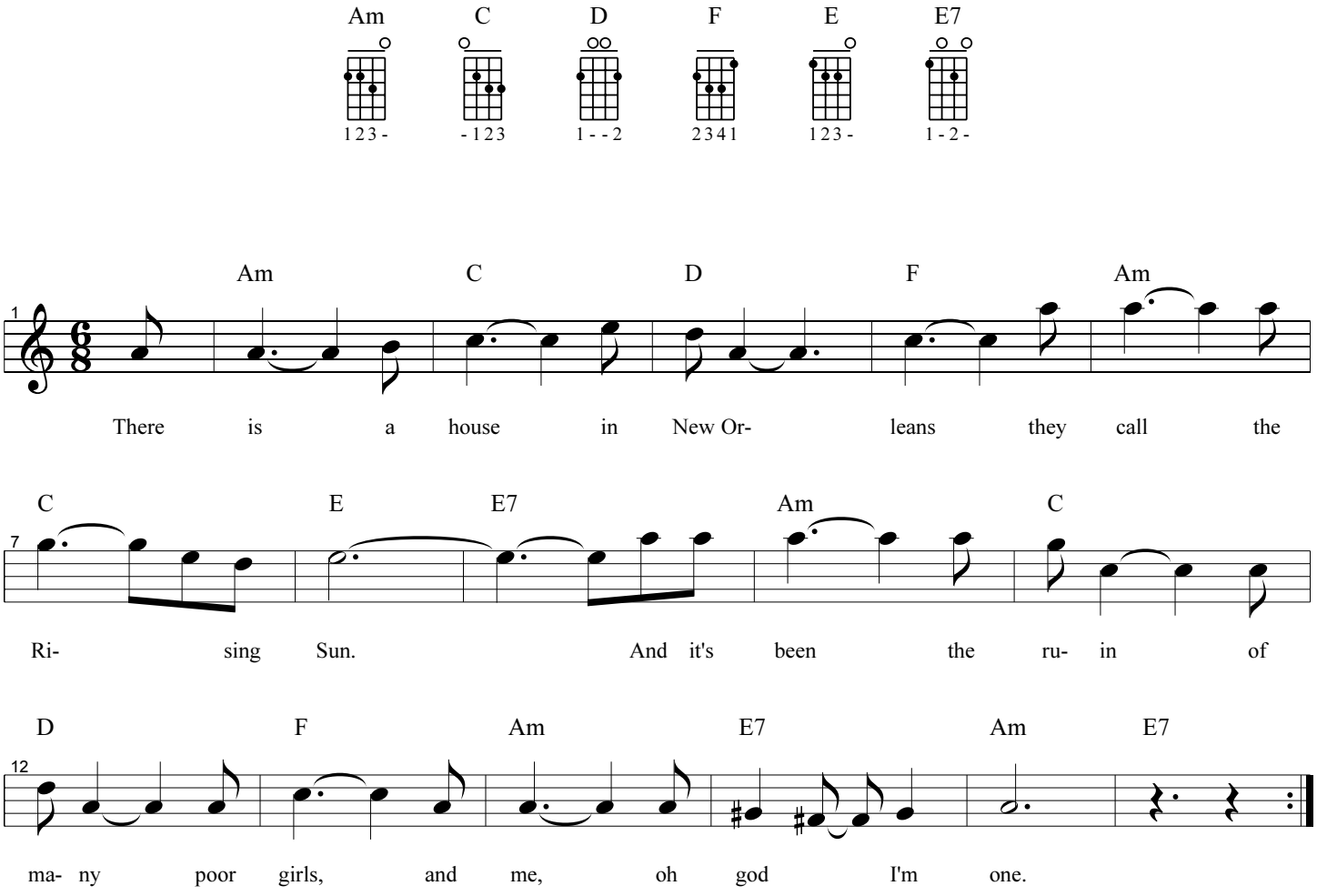
Volkslied





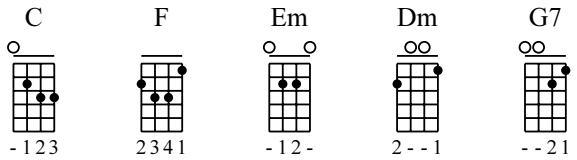
The House Of The Rising Sun

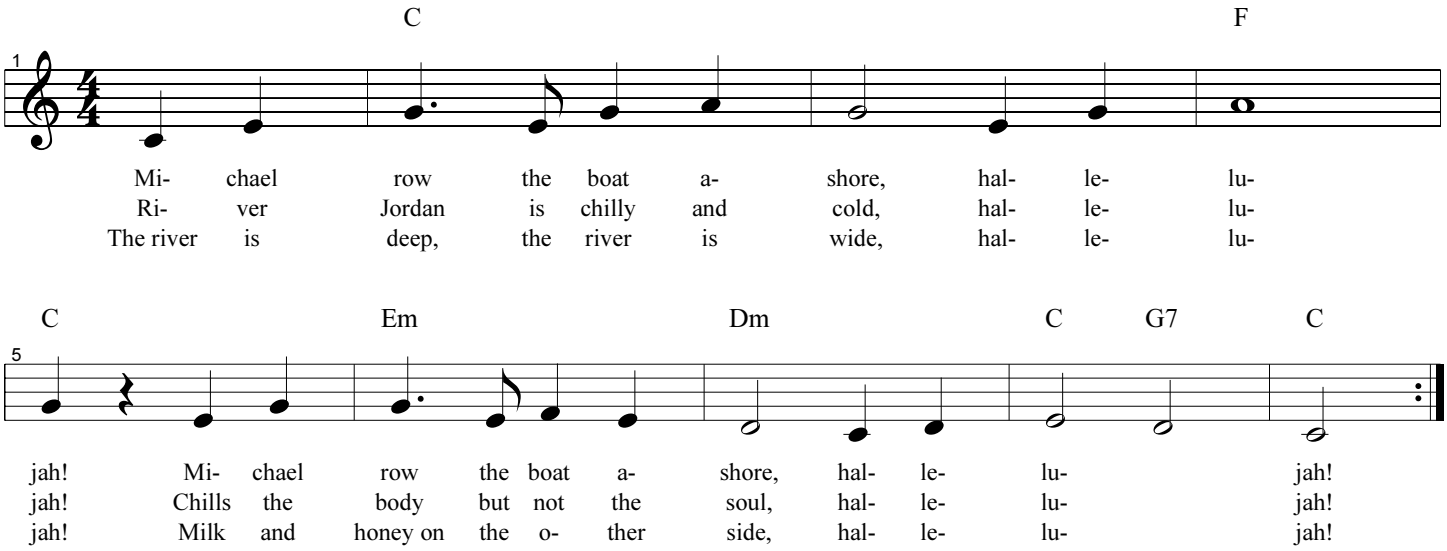
aus den USA



Michael Row The Boat Ashore

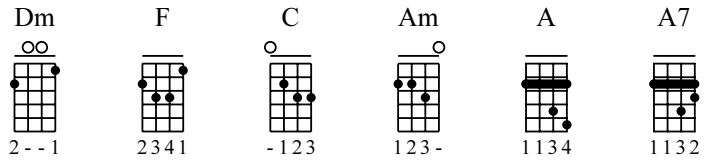
aus den USA

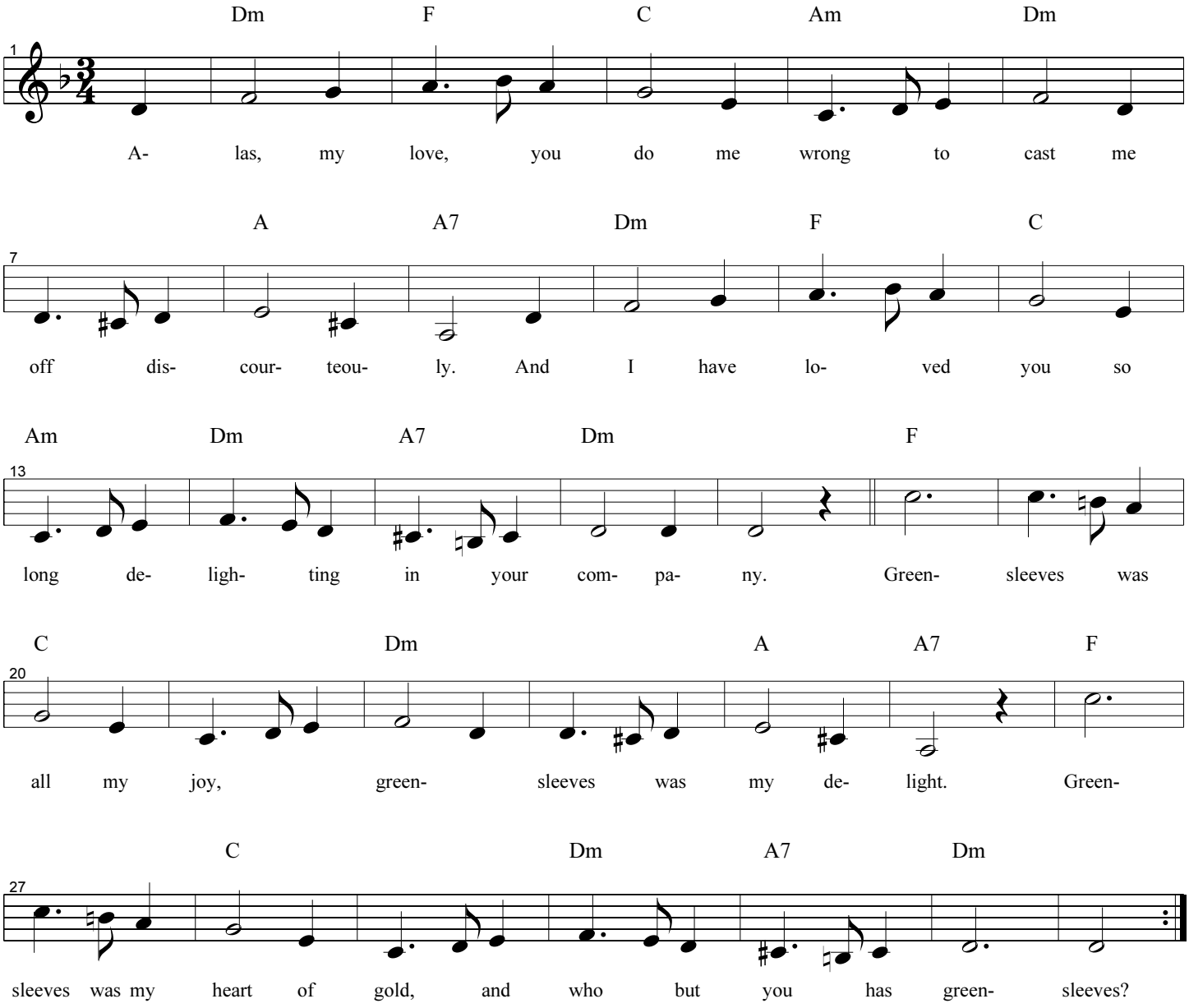




Greensleeves

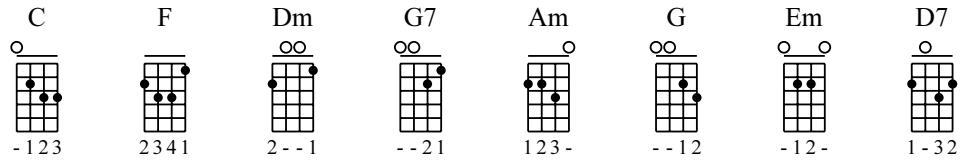
aus England

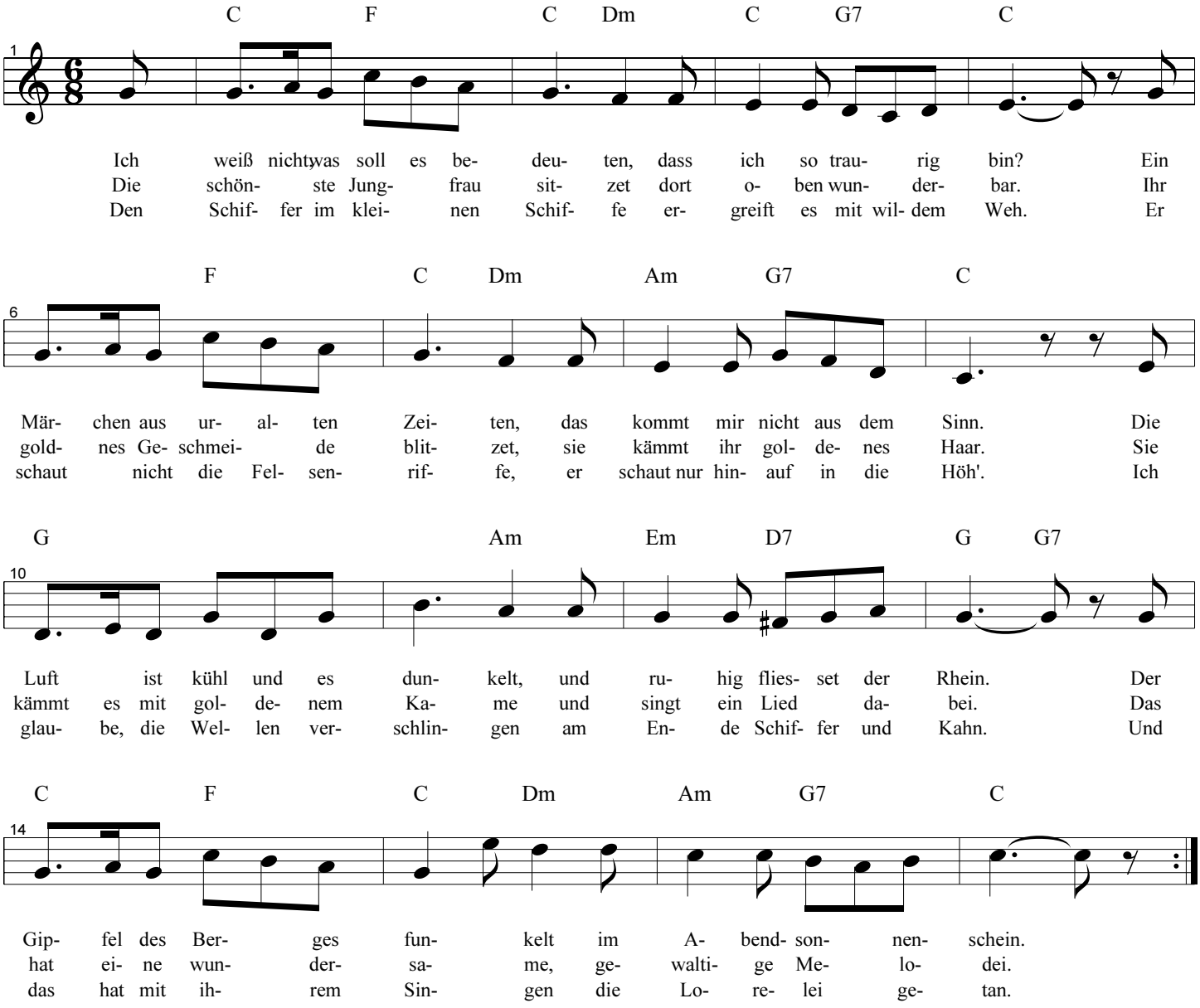




Die Lorelei

Text: Heinrich Heine (1797 - 1856) Musik: Friedrich Silcher (1789 - 1860)

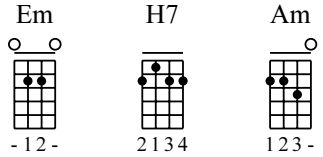


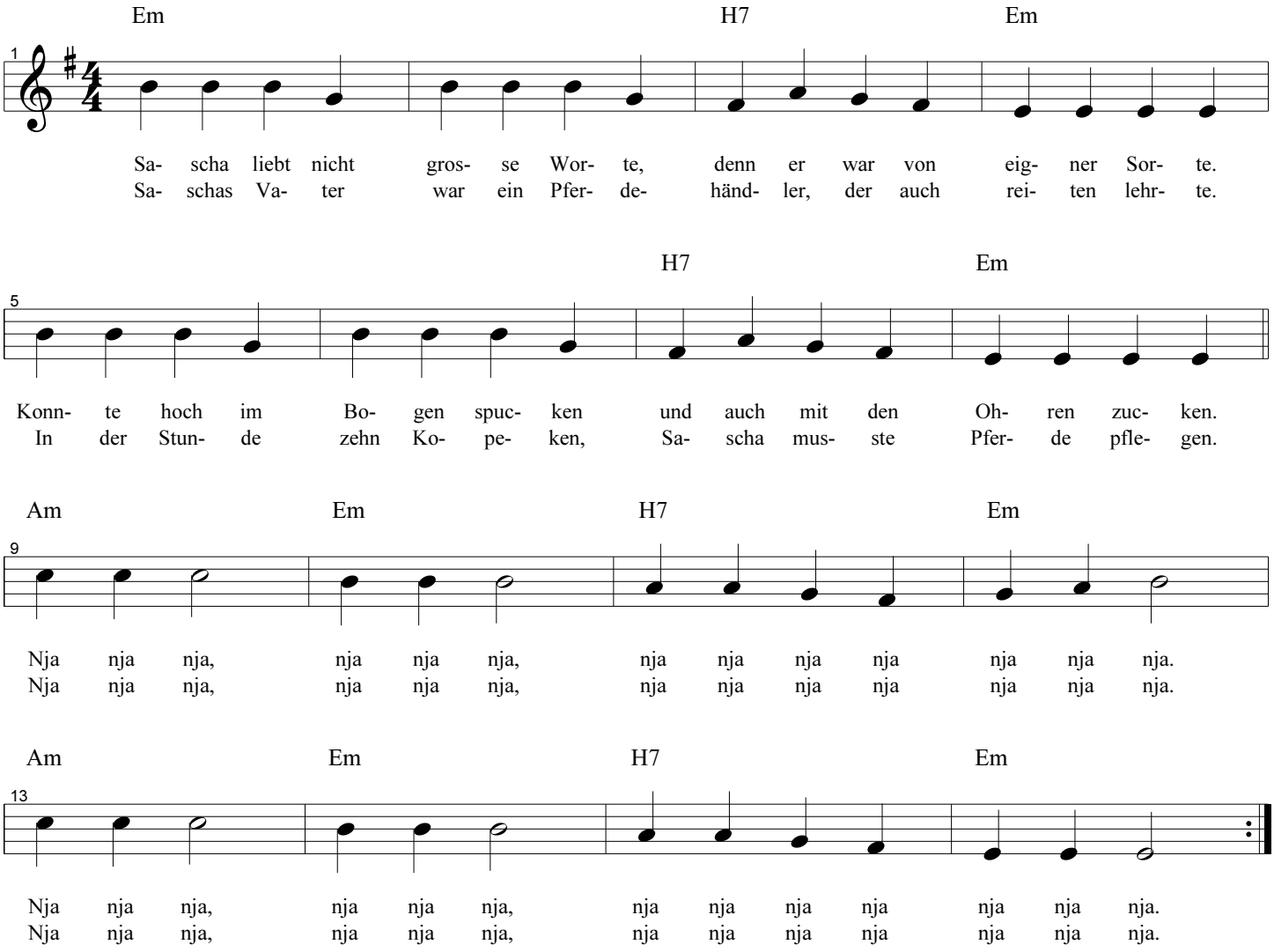


Sascha liebt nicht große Worte

Text: mündlich überliefert

Melodie aus Russland

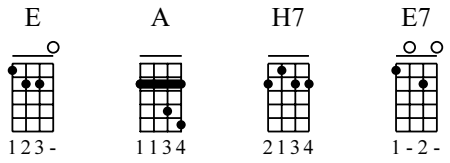


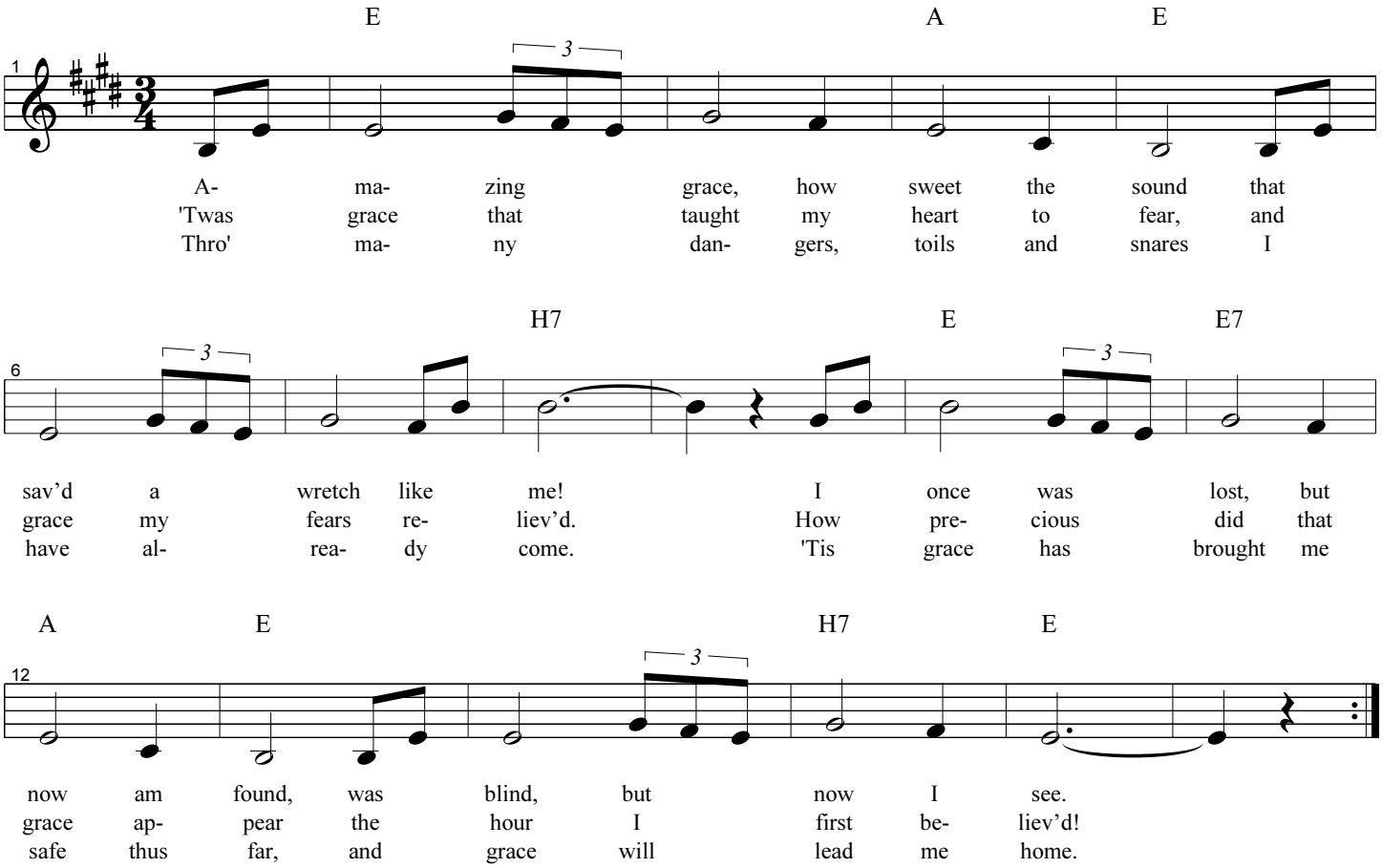


Amazing Grace

Text: John Newton (1725 - 1807)

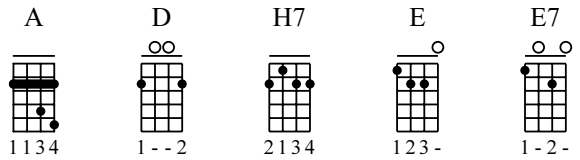
Melodie aus Irland oder Schottland

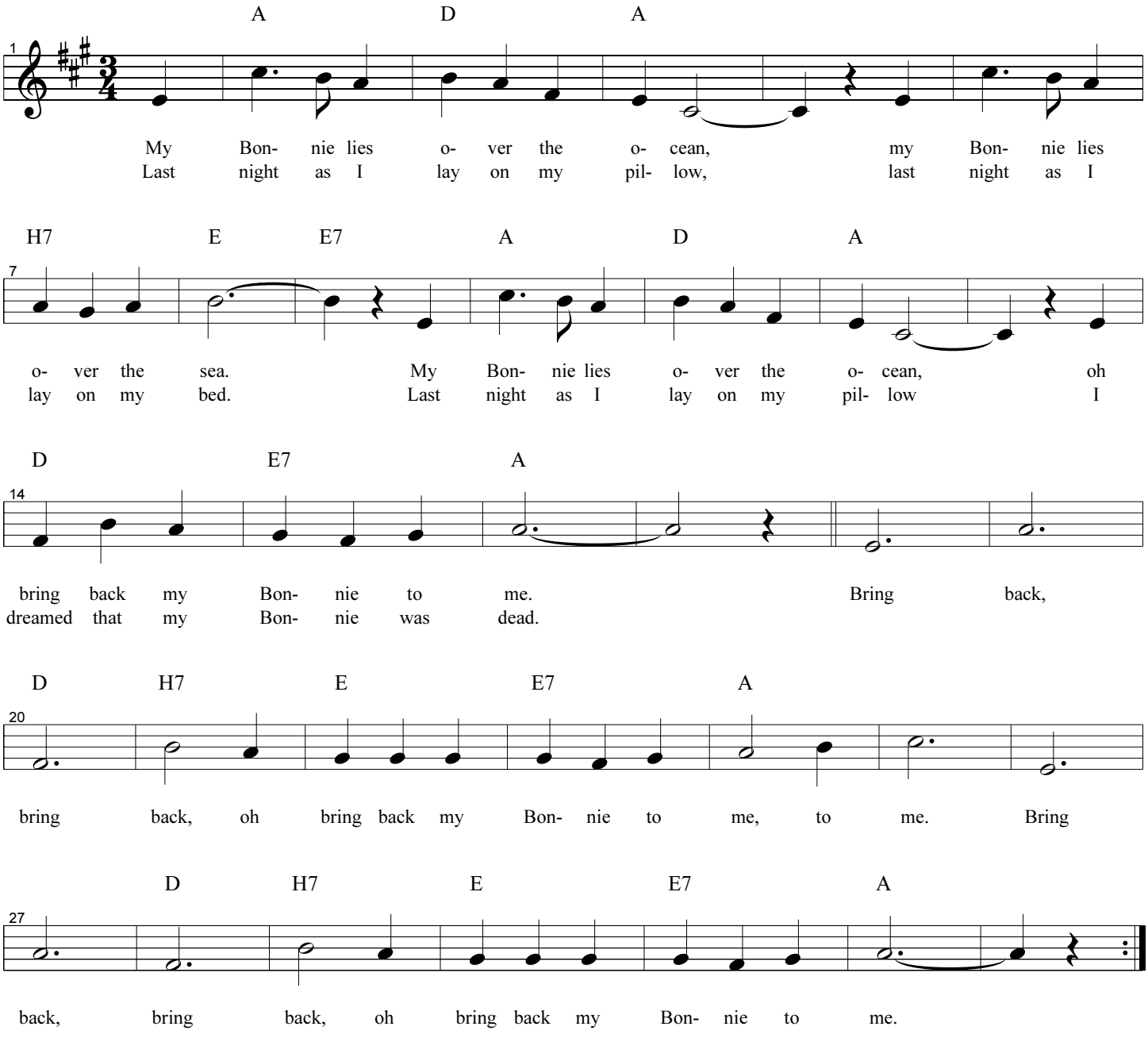




My Bonnie Lies Over The Ocean

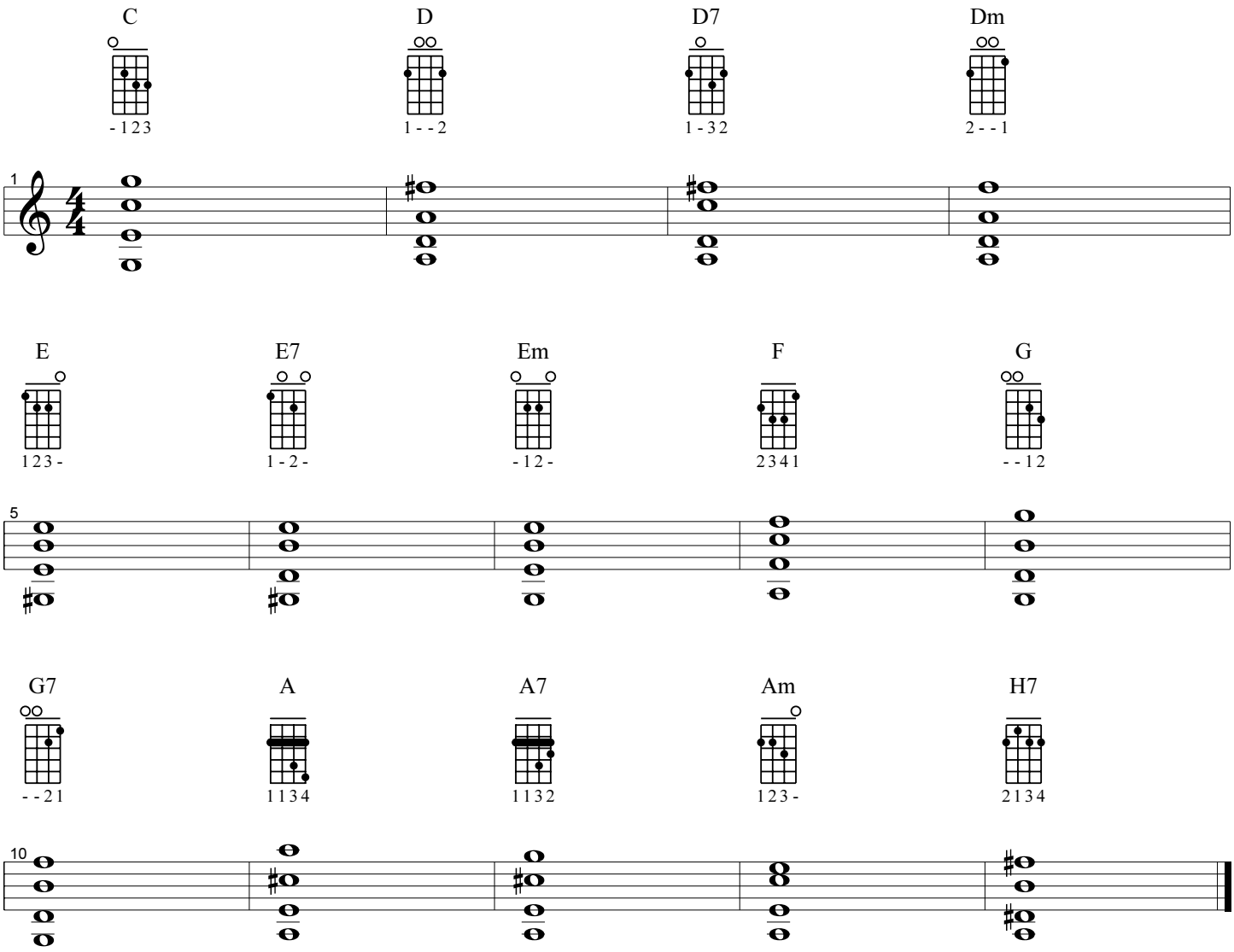
aus Schottland





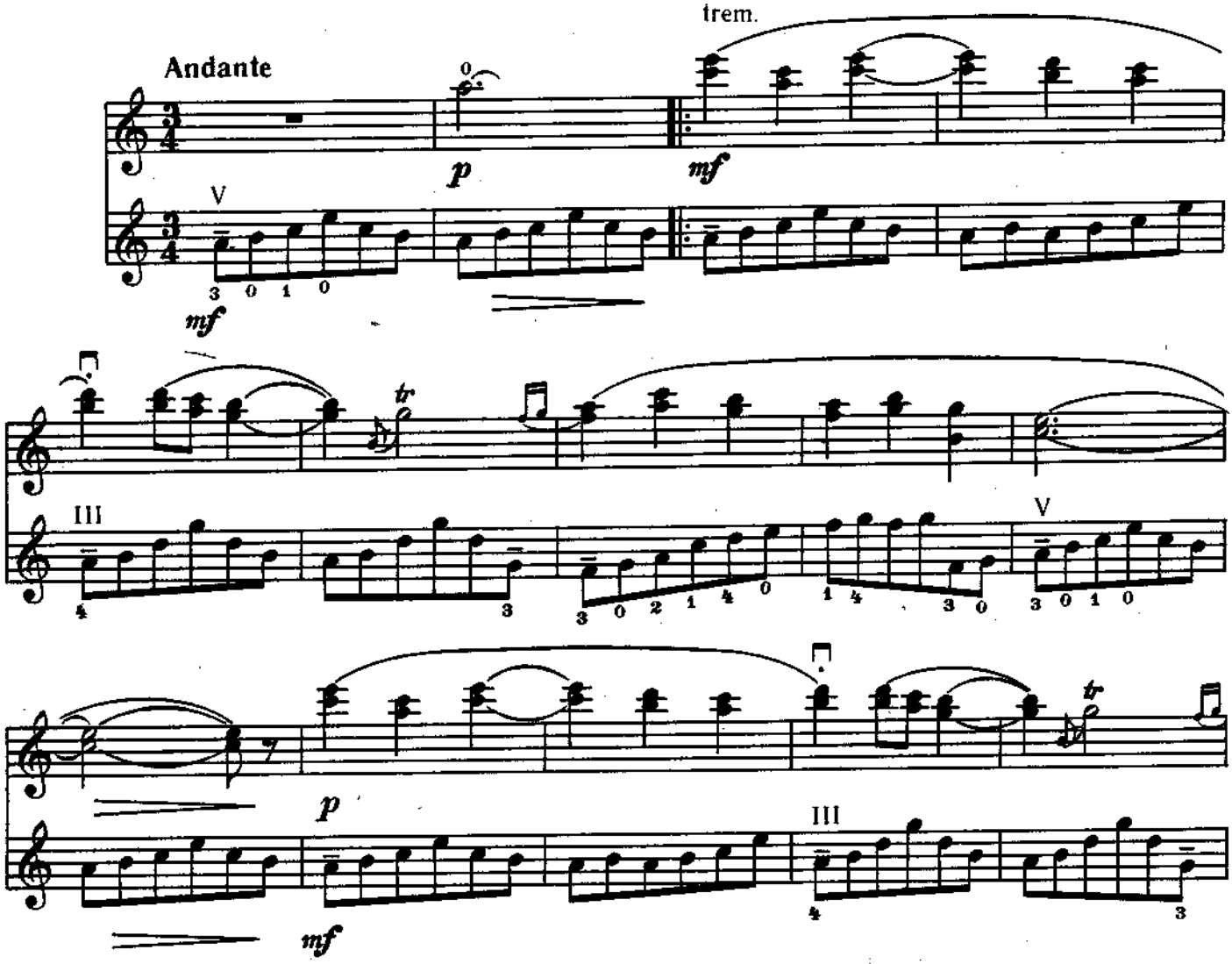
Akkordsymbole

und ihre Entsprechung in Noten

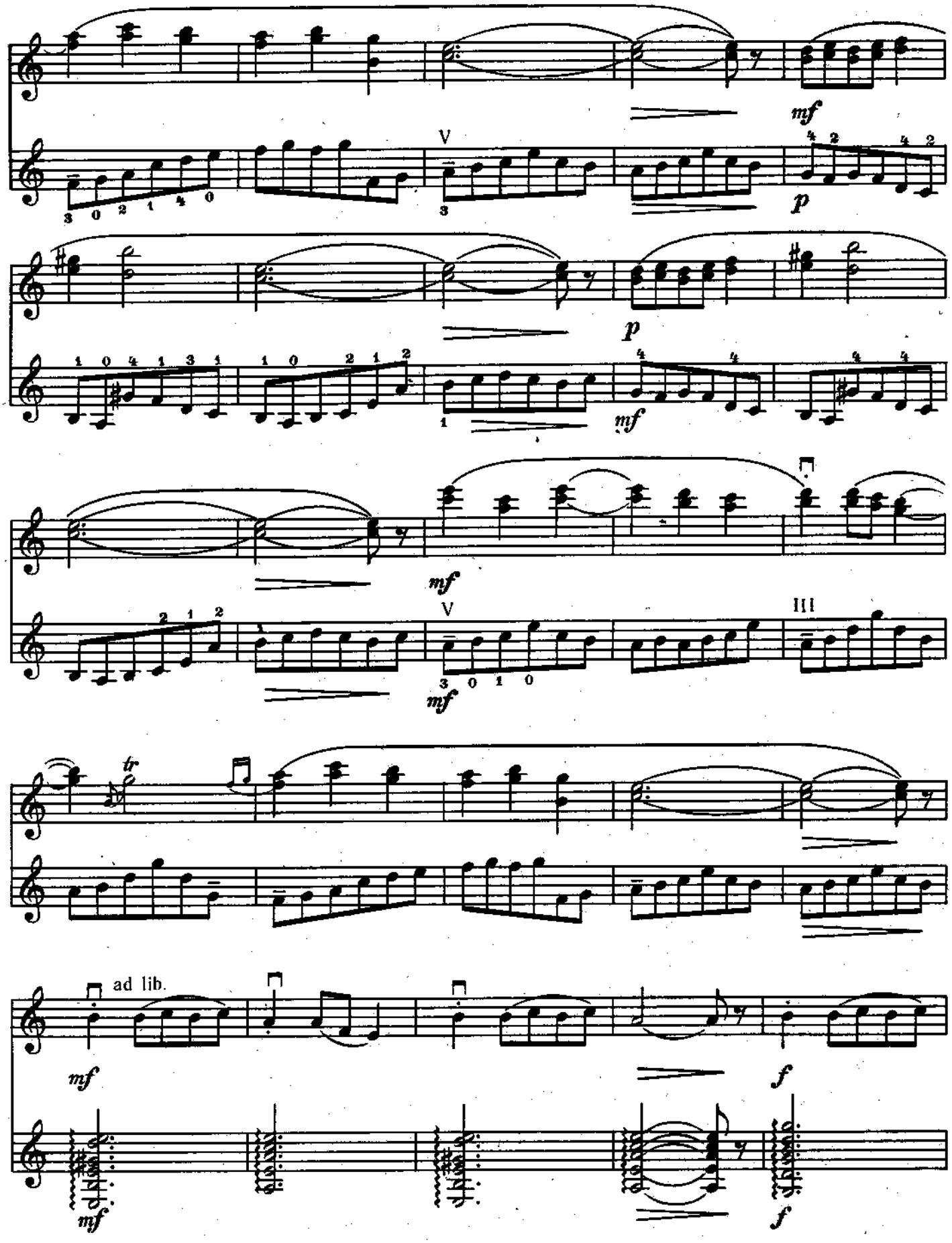


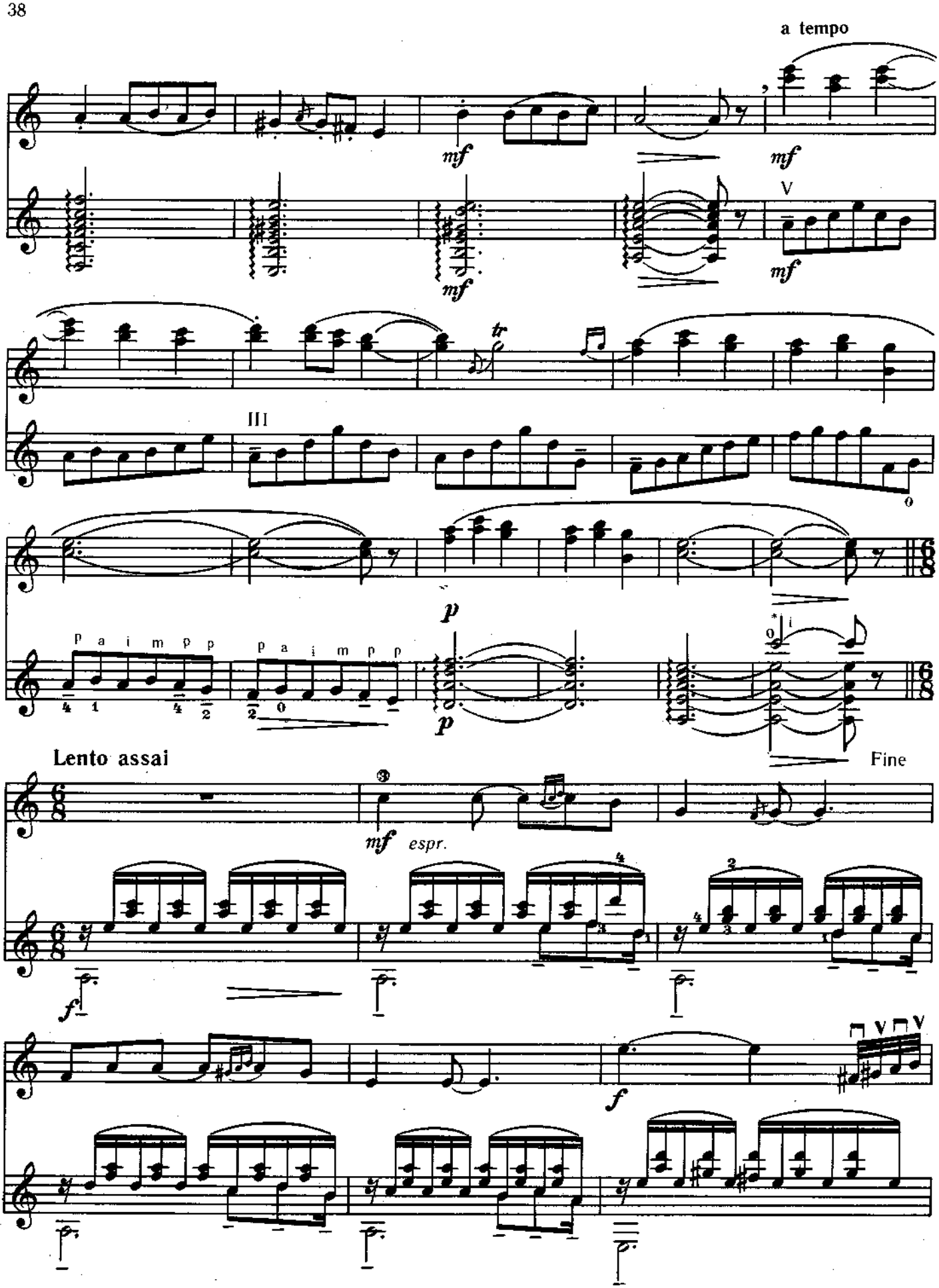
ИСПАНСКИЙ ТАНЕЦ № 2

Э. ГРАНАДОС

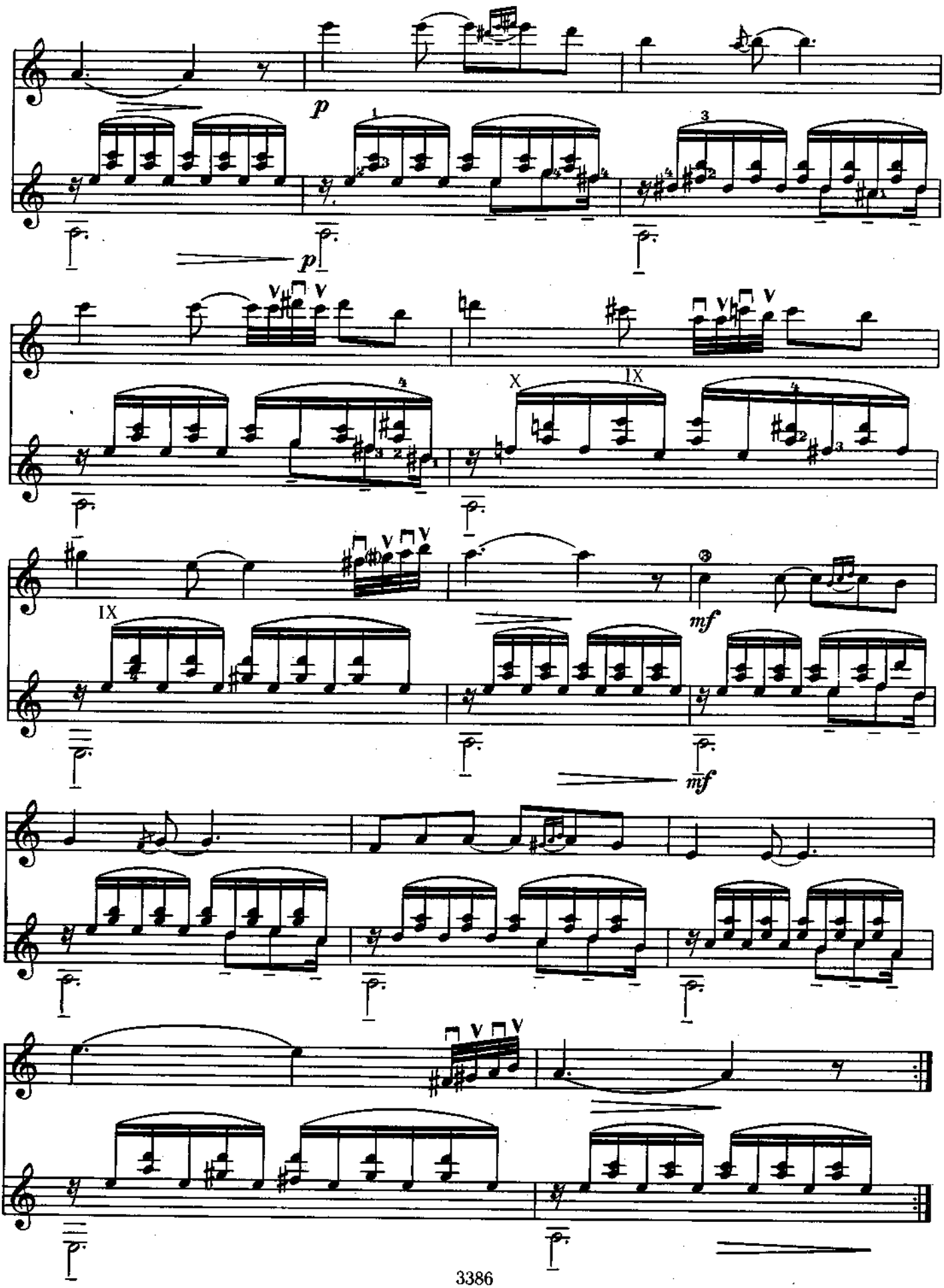


© Издательство «Музыка», 1988 г., обработка.


mf
V
p
p
mf
mf
V
III
mf
tr
ad lib.
mf
f
mf
f



* Искусственный флажолет.


p
p
X
IX
IX
mf
mf

AMY KREITZER

Sweet Harmonies from Little

Mandolin Playing in Minneapolis and St. Paul

Wooden Boxes

The Albert Bellson Mandolin Quartet, late 1930s: (clockwise from lower left) Bellson and Wallace Ziebarth with mandolins, Clifton Peterson with mandocello, and Vergel Vanzora with mandola

At the close of the nineteenth century, a new and distinctive sound caught the ears of Minnesotans ranging from poor Italian immigrants to affluent young men. The captivating sound came from a small, eight-stringed wooden instrument called the mandolin. While modern listeners associate it with bluegrass and folk music, a hundred years ago mandolins were welcomed in the realms of classical and popular music.

Between 1890 and 1920, the golden age of the mandolin, traveling concert

artists, vaudeville performers, and local teachers inspired thousands of amateur musicians around the country to take up the instrument. Forming mandolin clubs, the musicians made warm, mellow sounds together for appreciative and enthusiastic listeners. As the decades passed, orchestral ensembles, including guitars and other fretted instruments, entertained listeners at large concerts and on the radio. By the 1940s, however, musical tastes had changed, and amateur music making had taken a back seat to other, more passive entertainments. The era of the mandolin drew to a close.[1]

While mandolin clubs thrived for a time in Minnesota cities including Brainerd, Stillwater, Mankato, Elk River, Spring Valley, and St. Cloud, Minneapolis and St. Paul were the vital hub of mandolin playing in the Upper Midwest. They boasted professional mandolinists, a few of them of national reputation, and hosts of amateur players. Schools offered instruction, and many local businesses catered to players by selling instruments, strings, and music. Minneapolis was even home to a handful of mandolin makers.[2]

From the late 1880s to the 1940s, more than 50 mandolin ensembles flourished in the Twin Cities, including women's, men's, children's, and mixed groups. Their repertoire included opera arrangements, marches, overtures, waltzes, two-steps, galops, mazurkas, polkas, quadrilles, character pieces, and programmatic works. Ensembles performed in homes, churches, parks, opera houses, lakeside hotels, and amusement parks, to name a few venues. They played for events including receptions, weddings, and socials. The Aeolian Mandolin Orchestra even played over the telephone, giving a concert in 1900 to friends in Minneapolis, Anoka, Buffalo, and Wahpeton, North Dakota.[3]

The mandolin originated in Italy in the eighteenth century. Although there were several regional variants, the design codified by the Vinaccia family of Naples became most common.[4] This Neapolitan mandolin has eight strings grouped in four pairs and tuned in fifths to the same pitches as the violin (g-d′-a′-e″).

Amy Kreitzer is a librarian and assistant professor at the College of St. Catherine, St. Paul. She has previously written about the history of English flutes in The Galpin Society Journal.

A round-back Italian mandolin, advertised for $25 in a P. Benson Musical Merchandise catalog, 1912

Unlike violins, however, mandolin fingerboards have metal frets, and players activate strings with a pick or plectrum rather than a bow. Because the resulting sound decays rapidly, players sustain tones by a rapid up-and-down plectrum motion, a technique called *tremolo*.

Until about 1910, most Italian mandolins had rounded backs made from thin strips of wood, called ribs. High-quality instruments might have more than 40 ribs as well as lavish decoration in ebony and mother of pearl. Mandolin tops were flat with an angle just below the bridge.

During the 1890s several American companies began crafting mandolins. The largest, Lyon & Healy Company of Chicago, manufactured the popular Washburn line, by 1894 producing more than 7,000 mandolins a year. In the same year Orville Gibson, an instrument maker in Kalamazoo, Michigan, began radically redesigning the instrument by applying principles from violin construction. Instead of bending strips of wood to create a bowl or pear-shaped back, he carved the back and top out of single, thin pieces of wood. These new mandolins had a bigger, louder sound. Some models had asymmetrical, Art Nouveau-inspired shapes and decorative curlicues. By the 1910s the Gibson Mandolin-Guitar Company aggressively marketed a whole family of mandolins in different sizes—mandolins, mandolas, mandocellos, and even mandobasses. While many other styles existed, most Minnesota mandolinists played either traditional round-back or Gibson-style instruments.[5]

The mandolin's popularity stemmed in part from the ease with which it could be learned. Beginners could acquire basic techniques fairly rapidly. In addition, mandolins could be purchased from local dealers for less than $10 in the 1890s, and lessons were inexpensive. Mandolins were portable and easily taken on outings and vacations. Some people reportedly carried mandolin cases simply to appear stylish. Because man-

dolins could be played in ensembles, they offered social advantages as well. One 1930s advertisement, for example, promised players "good times, popularity, companionship, travel and education."[6]

The event that set off the national mandolin craze in the United States was a visit in 1880 by the Figaro Spanish Students, a troupe of about 20 young men from Madrid who played bandurrias and guitars. Although the bandurria and the mandolin are not very similar—the guitar-like bandurria has 14 gut strings tuned in fourths instead of fifths—most Americans, who had never seen a mandolin, assumed the bandurrias were mandolins. The highly entertaining Spanish Students, who wore exotic costumes and played from memory with impeccable technique, toured both North and South America, creating a sensation wherever they went. Noticing their success, an enterprising New Yorker named Carlo Curti recruited some fellow Italian violinists to form their own Spanish Student group. These Italians, however, played mandolins because the instruments were much easier to obtain and the tuning was familiar. Furthermore, American audiences failed to notice the difference. Other counterfeit groups soon followed, and in this way America acquired its first generation of professional mandolinists.[7]

Portability and ease of learning helped make the mandolin popular (photo ca. 1910).

Minneapolis was visited by at least one Spanish Student company in October 1891, when a group advertised as "the World Renowned Spanish Students From the Royal Conservatoire, Madrid" and a Spanish dancer named Carmencita played at the Grand Opera House. According to the *Minneapolis Tribune,* "This feature proved entertaining by reason of its novelty and the excellence of the playing. . . . The students played Carmencita's music, too, which was played with the expression peculiar to Spaniards, and which, of course, added much to the effect."[8]

Three resident Italian immigrants contributed to the growing popularity of the mandolin in the Twin Cities. The earliest was Anacleto Montanelli, a mandolin teacher who arrived in Minneapolis in about 1887. He opened a mandolin and guitar studio on Nicollet Avenue, where he also sold and repaired the instruments. The following year, Montanelli founded the Minneapolis Mandolin and Guitar Club, the area's first. It debuted on March 31, 1888, at an Apollo Glee Club concert at the Grand Opera House. Before a packed house members played three pieces on seven mandolins and two guitars.[9]

Two months later, Montanelli's club put on its own concert at Harmonia Hall in Minneapolis, playing a Suppé overture, two marches, and a Spanish waltz. A newspaper reviewer described his impressions: "It was an entirely novel and unusual entertainment. . . . The mandolin is an instrument little known in this country, but in the hands of an expert produces a very fine, fascinating kind of music, simple and having strict limitations but possessing a peculiar charm." The next year, Montanelli's club admitted six women members and gave a concert described as "one of the most successful home talent concerts of the season." It also gave a performance at the Lake Harriet band shell, billed as a

Gino Perera popularized the mandolin as a teacher and director of several clubs, including the University of Minnesota's 1899 Mandolin and Guitar Club.

Advertisement for Carmencita and a group of Spanish Student mandolinists (Minneapolis Tribune, Oct. 18, 1891)

"Grand Sacred Concert, Vocal and Instrumental, by Signor Vegara, Assisted by Signor Montanelli's Celebrated Venetian Mandolin Orchestra." In July Montanelli played at a less sublime venue: Minneapolis's Dime Museum, where people viewed curiosities such as eight-footed horses and fighting kangaroos. Perhaps Montanelli went on to a career on the vaudeville circuit, since he seems to have left the area by 1890.[10]

Another Italian who popularized the mandolin in the Twin Cities was Gino L. Perera, who may also have been the Italian consul in Minneapolis. In the 1890s he taught mandolin and guitar at a studio on Nicollet Avenue and at St. Joseph's Academy, a school operated by the Sisters of St. Joseph on Marshall Avenue in St. Paul. Perera directed several mandolin groups, including one that was part of Minneapolis's Filharmonix Club, an ambitious amateur musical society that hosted a glee club, string orchestra, and banjo group. He also directed other ensembles, including a women's group, according to one news item: "Century Hall was well filled last evening in compliment to Gino L. Perera and his mandolin clubs . . . and it was a pleasing success. The Ladies' Club . . . is composed of a dozen or more well known ladies, and in a concerted number with the Florentine Club they acquitted themselves with credit as mandolin players."[11]

During the Minneapolis Summer Carnival of 1893, one of Perera's clubs appeared in two concerts with the John Philip Sousa Band, playing a Spanish folksong as part of the grand finale, which was a Sousa composition called *Salute of the Nations to the Columbian Exposition*. According to the *Minneapolis Tribune,* "The Salute opened with the blast of trumpets and rattle of drums to proclaim the anniversary of the discovery of America, rapidly followed by different national airs, in which the band, [a 900-voice] chorus, and incidentally a fife and drum corps, Perera's group of mandolin players, and two bag pipers played a part." (One wonders how the mandolins could be heard above the din.) Although Perera moved to Brussels, Belgium, in about 1900, by 1904 he had returned to Minneapolis where he directed the Central High School Mandolin Club and the Perera Mandolin Club. After 1905, like Montanelli, he disappeared from the Minneapolis scene.[12]

In 1883 a third Italian mandolinist, Tomaso (Thomas) Di Giorgio, arrived in Minneapolis to stay, becoming a theater musician, composer, arranger, and teacher of mandolin and guitar. During the late 1890s he directed the 21-member Flour City Mandolin Club, which, according to the *Minneapolis Journal,* had "an extensive repertoire of high-grade music" and was "one of the most popular and capable musical organizations of the city." A 1902 concert of Di Giorgio's Dilettanti Mandolin Orchestra was noted this way in *The Cadenza,* one of

The long-lived Twin City Mandolin Club, including a 12-stringed mandolin, guitar, and violin, about 1900

the nation's foremost fretted-instrument periodicals: "The listener is charmed by the evident musicianly evenness of its members and impressed by the influence of its director. Their work throughout was colored by a warm southern expression . . . a graceful, emotional understanding of each selection that was thoroughly human." Di Giorgio directed a mandolin orchestra as late as the 1920s, and his wife Laurentina and daughter Fortunata were also players and members of the local musicians' union.[13]

Sharing credit for popularizing the mandolin in Minneapolis was Charles Shibley from Oswego, New York. He taught a wider variety of instruments than the Italians, also being skilled on the banjo, guitar, and zither. This versatility enabled him to direct many fretted-instrument clubs during the 1890s, including the Hollow Cove Banjo Club, Concert Banjo Club, Crescent Banjo Club, Alpine Zither Club, Florentine Mandolin Club, and Florentine Mandolin Sextet. Eventually, Shibley joined the faculty of the MacPhail School of Music, and by 1914 he had married one of his students, Catherine Salter, with whom he taught until his death in 1931. Catherine continued at MacPhail until about 1947 and taught fretted instruments in her home until 1968. The couple's careers in Minneapolis thus spanned nearly 80 years.[14]

Although mandolin clubs caught on slowly in St. Paul, its first group, the Twin City Mandolin and Guitar Club, was one of the state's longest-lived. The group's earliest surviving program is from an 1891 concert at the English Lutheran Church of the Redeemer, where the club performed the "Skater's Waltz" and a selection from Verdi's *Il Trovatore* on a bill with the Ideal Banjo Orchestra, a zither soloist, and other musicians.[15]

The club's most prominent members were co-founders Frederick Swanson and Anthony L. Snyder. Swanson, a native of Red Wing, taught mandolin and

guitar in St. Paul, directed the Twin City Mandolin Club until 1906, and composed and published sheet music, including the very popular "Minnesota Street Rag March" (1903). Snyder played the banjo in vaudeville before moving to St. Paul in 1879, where he taught mandolin, banjo, and guitar and directed the Elk's Banjo Club. When Swanson gave up directing the Twin City club, Snyder took it over until it disbanded in 1924.[16]

A much shorter-lived St. Paul club was the College of St. Thomas Mandolin and Guitar Orchestra. Its director was John Ryder, a teacher of fretted instruments and the director of Ryder's Mandolin Orchestra. Playing first mandolin was a man of the cloth—the Rev. John Lowry, a prefect at the college. At its largest in 1896 with 10 mandolins, four guitars, a violin, flute, banjo, and piano, the orchestra disappeared by 1900.[17]

A collegiate group demonstrating more staying power was the University of Minnesota Mandolin Club, one of the longest-lived and best-known mandolin groups in Minnesota. Formed in 1892 after traveling university glee and banjo clubs from Yale, Wisconsin, and Michigan played in Minneapolis, the Mandolin Club favored catchy popular tunes, with a sprinkling of light classics. Succeeding Perera as its first paid director in 1897 were Bert Rose, director of the university band, and Thomas Di Giorgio, among others. The club also elected student officers: in 1900 Charles Pillsbury was president and his twin John Pillsbury its student leader.[18]

Membership in the club grew from 10 to more than two-dozen players, and by 1897 it had gained a flute and a harp guitar, a large guitar with an extension for additional bass strings. Later the club acquired a Symphony harp guitar, marketed nationwide by the W. J. Dyer Company of St. Paul and played in many mandolin orchestras across the country. In 1902 the club gained a violin and percussion, until it peaked in size with seven first mandolins, eight second mandolins, a mandola, six guitars, a flute, three violins, and a violoncello.[19]

As the century turned, university mandolin and glee-club concerts were major social events often held off-campus in large halls. Governor Samuel R. Van Sant and prominent families patronized the concerts, and the Pillsburys, Lowrys, and Northrops reserved boxes. The *Minneapolis Journal* described one concert this way: "There was a good audience to greet the young men . . . and the reception given to both clubs was most

The University of Minnesota Mandolin club, 1897; among the members (back row, center) are John Pillsbury (with mandolin) and Charles Pillsbury (with guitar). A harp guitar is at upper left.

hearty and encouraging. . . . The boxes were draped in university colors and were occupied by numerous gay parties. . . . The mandolin club made a distinct hit." The university's clubs also played annual concerts in St. Paul and Stillwater, provided music for university events, and toured the state during Christmas and Easter vacations in a chartered railroad car. Over the years, they visited at least 46 towns in Minnesota, Iowa, North Dakota, and Canada. Wherever they went, the clubs did wonders for university public relations. A 1903 concert inspired the following observations by a reviewer in Granite Falls, Minnesota: "The boys play with a precision and snap which can only be the result of careful training and long practice. One would not believe that such sweet harmonies could be brought out of these little wooden boxes."[20]

University of Minnesota President Cyrus Northrop thought highly of the clubs. When the University of Chicago's president disbanded musical clubs in 1900 on the grounds that they caused students to neglect their studies, Northrop was appalled, according to one newspaper account: "I have no such designs upon the musical element of our university. We have healthy glee and mandolin clubs, and I say, may they live long and prosper. I believe that college musical organizations are just as healthy, ennobling, elevating and necessary adjuncts to college life as football clubs." Unfortunately, this endorsement did not translate into any financial or administrative support from the university, and the clubs struggled financially. Some of the tours resulted in a deficit, and after the clubs returned home, they gave extra concerts to pay off debts.[21]

From time to time, the clubs hired professional business managers, but more often than not they were elected from the clubs' ranks. Organizing a tour was arduous, because the manager had to travel the route first to make arrangements and draw up contracts. If fortunate, he obtained a money guarantee; if not, clubs earned only a percentage of the receipts.

In 1901 Francis H. Robertson, the former director of the disbanded University of Chicago club, was elected director at Minnesota. The next concert opened with a march of Robertson's own composition and featured him in two mandolin solos. Robertson, who had studied with two virtuosi of the mandolin, Salvatore Tomaso of Chicago and Giuseppe Branzoli of Rome, also taught mandolin and guitar at the nearby Northwestern Conservatory of Music. In December 1901 he began a series of five recitals assisted by the University Mandolin Club. Seeking to bring out "all the possibilities of the instrument," he performed works by Valentine Abt, Beethoven, Mascagni, Gounod, Verdi, and others.[22]

By 1903, however, Robertson had left Minnesota, and the club chose more music from popular genres. By 1909 membership had started to drop, and despite some attempts to revive it, lack of leadership and financial support soon brought about its demise at least a decade before that of larger university mandolin clubs such as Yale's.[23]

While the university's mandolin club was an all-male organization, the campus boasted a number of women mandolinists. In October 1908 the Girls Mandolin Club formed, but despite ads recruiting more players in the *Minnesota Daily* and an editorial suggesting that it consolidate with the men's club, the group topped out at 15 members and disappeared after 1911.[24]

During the first decades of the century, when women's public lives were limited in scope, at least seven Twin Cities women mandolinists are known to have influenced the music scene by directing ensembles and teaching scores of students. According to music historian Walter Carter, "The mandolin era had the widest participation by women of any popular music movement in history."[25] String instruments seem to have been more socially acceptable for women than wind instruments. Certainly, the mandolin craze created a demand for teachers at a time when an increasing number of women were finding careers in music education.

Mattie Bartholomew, one of the region's earliest female mandolinists, taught mandolin, guitar, banjo, and piano in Minneapolis beginning in 1895 and directed the Wauping Mandolin, Banjo and Guitar Club. She also taught at the Northwestern Conservatory of Music with Charles Shibley, and the two of them performed with the Elk River Mandolin Club in 1902. Her career was cut short that year when she died of typhoid fever.[26]

Across the river in St. Paul, Nellie Hope, an established violin teacher and church musician, also taught mandolin and directed mandolin orchestras. On the faculty of Macalester College and several Catholic schools, she gave mandolin lessons until about 1910 at St. Agatha's Conservatory of Music and Art, one of the largest conservatories in the Upper Midwest. Hope's Ladies String Orchestra, the first women's orchestra in the region, included three mandolins, four violins, a violoncello, and a guitar, and Hope was highly respected for her organizational and business abilities.[27]

Sr. Wilfrida Hogan of the Sisters of St. Joseph taught mandolin, guitar, and other musical subjects for more than 50 years at several Catholic schools around the Twin Cities. Traveling to different schools, she was, according to a history of the order, "considered a gadabout, but with such dignified reserve that her trips caused no comment." Around 1900, while superior of St. Joseph's Convent in Marshall, Minnesota, Sr. Wilfrida directed a mandolin orchestra for men and women in the evenings. Returning to St. Paul to join the faculty of the College of St. Catherine, she wrote that the school's mandolin and guitar instruction were "as thorough and detailed as that for other instruments. . . . Original classic selections are given which

Nellie Hope directed the St. Paul Ladies String Orchestra, about 1895

not only make the study more serious but afford infinitely greater entertainment to both the player and her listener."[28]

Teachers of mandolin frequently were skilled on a variety of instruments, and Emma Greene, who began giving lessons in 1905 in St. Paul, was no exception. Over the next three decades, she taught mandolin, guitar, banjo, steel guitar, ukulele, tenor banjo, and tiple (a small guitar). Highly trained, she studied piano at the New England Conservatory in Boston, as well as fretted instruments with Andres Segovia and two prominent East Coast teachers, Giuseppe Pettine and A. J. Weidt. As a faculty member of the Macalester College Conservatory and the MacPhail School of Music, she directed ensembles of her students.[29]

Blondina C. Smith taught an equally wide variety of instruments—mandolin, guitar, banjo, steel guitar, ukulele, Irish harp, piano, and violin. Born in England, she had studied mandolin, guitar, and banjo at the Brighton Conservatory. Her teacher, Richard Harrison, was a student of a famous Neapolitan mandolin virtuoso, Fernando De Cristofaro. Smith worked in New York City and Roanoke, Virginia, before opening a studio in St. Paul about 1913. Later she was on the faculty of MacPhail and other music schools, and she directed the Northwest Mandolin Orchestra from about 1915 to 1930.[30]

MacPhail faculty member Grace Wentzel, a Shibley student, also taught mandolin, banjo, and piano during the 1920s. A biographical sketch from the time noted that she directed MacPhail's Banjo Quartette, its Banjo and Mandolin Orchestra, which "has often been heard over the radio," and the Schiller School Teachers' Mandolin Club. For five years she was organist and choir director at the Norwegian Baptist Church, but "owing to numerous engagements of the banjo and mandolin orchestra, she was obliged to discontinue church work."[31]

In a state full of immigrants and children of immigrants, it is not surprising that many turn-of-the-century mandolin players had strong ethnic ties. In 1895, L. J. Lundgren of St. Paul, for example, published *Amatören,* a Swedish-language newsletter for mandolin and guitar players. A single extant issue includes music, instructive articles, and a catalog of instruments available from Lundgren. Another Scandinavian business, Benson Music House, an important supplier of fretted instruments in Minneapolis, also claimed to be a manufacturer of mandolins and guitars. Four other small Scandinavian firms in the city apparently made mandolins and guitars during the 1890s: the Larson Mandolin Manufacturing Co., Levander & Ericson, Northwestern Guitar & Mandolin Mfg. Co., and the Dahlman Manufacturing Company. Quite likely, however, these small firms must have experienced difficulty competing with large national firms; Dahlman, for example, abandoned mandolin making and began selling veneers.[32]

William Howard may have been the area's only African American teacher of mandolin and guitar when he opened a studio in Minneapolis in 1901, but he must have had compatriots, judging from Howard's 1902 city- directory advertisement, which read: "Colored Brass Band, Mandolin and Quartette Clubs furnished at short notice." Howard also directed the Rosebud Mandolin Club, a group of about 21 young white musicians. As late as 1925, he was also still directing Howard's Military Band.[33]

Several Filipino groups in Minnesota played the mandolin in combination with instruments from their own culture. The Filipino Serenaders, a mid-1920s quartet with two mandolins, a bandurria, and a guitar, blended two Filipino musical traditions: the *rondalla,* an ensemble of plucked string instruments including the bandurria, and the *estudiantina,* a group which typically included mandolins, violins, guitars, flutes, cellos, basses, and percussion. One Serenader, Perfecto Biason, played an American-style mandolin similar to a Gibson.[34]

In the 1920s a small stream of Filipino student musicians who arrived at the University of Minnesota formed the Philippinesotans, a group that sponsored social events such as concerts, plays, and holiday celebrations. Among the string groups featured at these functions was a quintet (including Biason) that played around town and toured several states before returning home to register for the fall quarter. In April 1922 the *Minnesota Alumni Weekly* reported that the quintet "supplied the orchestration between the acts at the Shubert Theater, Minneapolis, two weeks ago. . . . Their program

The Filipino Serenaders, about 1925: (standing, from left) Fidel Ramirez and Perfecto Biason with mandolins and Francisco Taberner with small guitar; (seated) Rudolph Runez with bandurria

The Red Star Orchestra, directed by Ivan Kozek, shared the bill with Bellson's Mandolin Quartet and a Ukrainian amateur theater troupe at a Dayton's Bluff Commercial Club performance in 1936

is usually a selection of haunting Philippine airs and Spanish love songs." If these musicians supported themselves by playing, they were unusually fortunate, since many students left school because of economic hardship. Nevertheless, in 1921 the civic-minded Philippinesotans were the first group to offer funds to help build Cyrus Northrop Memorial Auditorium, completed in 1928 and still a venue for major musical events.[35]

Russian Minnesotans also combined the mandolin with instruments from their own culture. For example, St. Paul's youthful Red Star or Balalaika Orchestra, active during the 1930s, played Gibson-style mandolins, guitars, and balalaikas. Director and teacher Ivan Kozek, a garment cutter, led the group in playing music and traditional tunes by Russian composers, accompanied by a group of young Russian dancers.[36]

The Ukrainian community of northeast Minneapolis also produced many mandolin players. While Ukrainian communities in cities such as Detroit favored the bandura, the lutelike national instrument, Minneapolitans played the more easily obtained mandolins. Most of the city's Ukrainian churches sponsored mandolin orchestras for young people; consequently, many children grew up playing traditional Ukrainian music on round-back mandolins at church events. Mandolinist Peter Ostroushko remembers that players from St. Michael's Ukrainian Orthodox Church rarely mixed with players at St. Constantine's Ukrainian Catholic Church across the street. In contrast, Winnipeg's Ukrainian mandolin orchestras, which were affiliated with ethnic labor organizations, drew players from around the city.[37]

By the 1920s mandolin groups in the Twin Cities were suffering a reversal of fortune. Many orchestras had disbanded because loud Dixieland jazz and dance orchestras overpowered the instrument's delicate sound. Another fretted instrument, the tenor banjo, projected sound much better, and soon many amateur and professional mandolinists moved over to the banjo. By 1930, for example, the 64 banjo players far outnumbered the 7 mandolinists in the Twin Cities' musicians' unions.[38] Musicians played together in groups like the MacPhail Banjo and Mandolin Orchestra, and some

mandolinists made the easy transition to the tenor banjo, which was tuned the same as the mandola.

By 1930 the mandolin was also meeting competition from "Hawaiian" instruments, including ukuleles and Hawaiian guitars. Hawaiian studios such as the Mauna Loa Guitar School, the Kealoha Studio, the Honolulu Conservatory of Music, and the Paradise Islanders South Sea Island Studio sprang up around the Twin Cities. Mandolinist Blondina Smith led one of at least three full-fledged Hawaiian orchestras in the area.[39]

Forestalling the decline of the mandolin in the Twin Cities, however, were two exceptional and very different individuals, Italian-born Albert Bellson and Minneapolis-born Chester Gould. Over several decades, these nationally recognized leaders contributed significantly to the cities' musical life and extended the longevity of the instrument whose popularity rapidly diminished elsewhere around the country.

Albert Bellson, St. Paul's last, and probably finest, Italian mandolinist, was born Alfonso Balassone in 1897 near Salerno, where he sometimes played the instrument by the light of an olive-oil lamp. The Balassone family immigrated to the United States in 1906, changed their name to Bellson, and settled in Rock Falls, Illinois. Albert began teaching mandolin at age 11, and within two years he taught several dozen students and served as an agent for the Gibson Company. At age 15 he became a professional member of the American Guild of Banjoists, Mandolinists, and Guitarists, an association of professional and amateur players, publishers, and manufacturers that promoted fretted instruments.[40]

At 18, Bellson left Rock Falls to study for three years with Giuseppe Pettine, a famous mandolin virtuoso living in Providence, Rhode Island. What the Juilliard school was to the violin, Pettine's school was to the mandolin. When Bellson graduated, Pettine awarded him the rarely bestowed diploma of mandolin soloist, calling him "my most talented pupil."[41]

In 1920 Bellson settled in St. Paul, where he opened the Bellson School of Music in the Schiffmann Building

Mandolinists responded to the Hawaiian music craze in the 1930s with mixed groups such as this one.

at St. Peter and Sixth Streets. Here he sold instruments and music and gave lessons on the mandolin, guitar, Hawaiian guitar, tenor banjo, ukulele, violin, and accordion. Over the years his very successful business moved to the Pittsburgh Building, the Bremer Arcade on St. Peter Street, and, finally, the American National Bank Building.[42]

Bellson quickly debuted as a concert mandolin soloist, playing the most demanding classical Italian mandolin works. During the summer of 1921, he toured nationally with the Original Gibsonians, a sextet comprising two mandolins, a mandola, mandocello, guitar, and piano, serving as musical director and featured soloist. An admiring reviewer in Salt Lake City wrote, "His rendition of 'Capriccio Spagnuolo' by Munier and the 'First Prelude' by Calace confirm him as one of America's premier artists." Bellson also was a featured soloist at Guild conventions in Los Angeles, Toledo, Chicago, and Pittsburgh. At a rare solo performance in St. Paul in 1928 he performed works by Munier, Fantauzzi, Pettine, Marucelli, Mezzacapo, and Calace.[43]

Mandolinist and fretted-instrument teacher Albert Bellson, about 1930

The talented player was also a busy director, leading a mandolin orchestra from at least 1924 through the early 1940s. In addition, during the 1930s and 1940s he directed two fine mandolin quartets. The Bellson Mandolin Quartet included Bellson and Wallace Ziebarth on mandolins, Bellson's wife Vergel Vanzora on mandola, and Clifton Peterson on mandocello. Nationally known, they were featured artists at the 1936 Guild convention in Minneapolis, where they played Italian works for mandolin quartet, as well as standard string-quartet literature. Bellson's prize-winning Romantic Quartet included Bellson, Vanzora, and guitarist Vernon Eide.[44]

During the 1930s, Bellson also coached Taylor's Musical Strings, based in St. Paul's Rondo neighborhood. This group of African American girls played mandolin, mandola, mandocello, guitar, and bass guitar. Their repertoire included J. S. Bach, Stephen Foster songs, Sousa marches, gospel tunes, and, when their elders were not listening, the blues. Bellson walked to Rondo to give private lessons once a week and sometimes conducted. Youthful mandocellist Evelyn Fairbanks described Bellson's style of conducting in her book, *The Days of Rondo:*

> He raised both hands chest-high with his elbows sticking out. He looked at each of us, one at a time, to make sure he had our attention. Then he made the slightest movement with his baton and we started to play. . . . With his hands, his head, his winged arms, his facial expressions, and sometimes his entire body, he made us play the song the way he felt it should be played. When he led us in one of Sousa's marches, he created an entire parade for us to play for. And when we played the lullaby "Mighty Like a Rose," it seemed he almost fell asleep before we tiptoed to the final measure."[45]

Vergel and Albert Bellson in their St. Peter Street store, St. Paul, about 1950

Mandolins were also part of Bellson's fretted-instrument "plectrophonic" ensembles such as the Bellson Hawaiian Serenaders, which included banjos, mandolin-banjos, guitars, Hawaiian guitars, ukuleles, and accordions.[46] But a major change in popular culture was brewing, and the mandolin's days of popularity were numbered. Bellson's large mandolin and plectrophonic groups disbanded sometime between 1942 and 1950. Mandolins and banjos had difficulty competing with recorded music, motion pictures, and other entertainments that decreased the appeal of amateur music making across the United States.

Minnesota's second major fretted-instrument promoter was Chester William Gould. Whereas Bellson was known for artistry and impeccable technique, Gould was a showman. Born in 1900 in Minneapolis, he was educated at the College of St. Thomas and MacPhail School of Music, where he probably studied with Charles Shibley. After serving in the armed forces during World War I, he opened the Gould Banjo-Mandolin-Guitar Institute in 1923 on Eleventh Street. Later, he operated a larger studio and music store at 1607 Nicollet Avenue.[47]

Gould did everything in a big way. His concerts were crowd pleasers that featured costumed musicians, student soloists, vocalists, dancers, baton twirlers, and drum majors. He took his mandolin orchestra and banjo band on many road trips to Guild conventions,

Minneapolis musician and showman Chester W. Gould, about 1948

the World's Fair, and the Chicagoland Music Festivals. After serving again in the armed forces during World War II, Gould renamed his expanded studio the Gould School of Music. Perhaps the largest school of fretted instruments in the Midwest, it soon offered instruction in piano, accordion, violin, woodwinds, brass instruments, ballet, tap, and baton twirling. In 1947 *Fretted Instrument News* called Gould "one of the leaders in modern studio operation" and remarked that his enrollment had exceeded 1,000.[48]

President of the Guild from 1938 to 1942, Gould managed and hosted several conventions in Minneapolis. Some 1,500 people attended the 1936 affair, which began with a parade down Nicollet Avenue. Among those marching were the Gould Banjo Band, the Red Star Orchestra with its mandolins and balalaikas, and even one of Bellson's groups. *Time* magazine noted that the "convention manager and official host was Chester William Gould, 36, a big, loud-voiced banjoist, organizer of the 50-piece Gould Mandolin Orchestra, which this week was to perform a Mexican Fantasia in costume, and of the champion 60-piece Gould Banjo Band, which was to render a new arrangement of Ravel's famed Bolero." After the even larger 1948 convention, *Fretted Instrument News* reported, "Gould may well be proud of the work done. . . . By tying this convention with the Minneapolis Aquatennial celebration, the fretted instruments received nationwide publicity [through radio broadcasts and newsreels] and certainly made Minneapolis fret-conscious." Gould's bands marched in the parade and hosted a concert at Lake Harriet.[49]

A street parade, Gould believed, was the best way to advertise and promote fretted instruments to the largest number of people in the shortest time. An expert on organizing and training these bands, Gould apparently had them execute all sorts of maneuvers, which they practiced on Sundays at the Minneapolis Farmers' Market. Although marching groups contained a few mandolins, Gould favored banjos for their "cutting and carrying tone quality. . . . Mandolin players should play mandolin banjos. Mandola players should play tenor banjos and guitar players should play guitar banjos," he opined. By the late 1940s, the mandolin was clearly being left behind in Minnesota.[50]

In the summer of 1955 Gould, a survivor of two world wars, fell from the roof of his studio while trying to dismantle a sign and died. His band and school died

with him. Albert Bellson's teaching career lasted another 20 years before his death in 1977. One of his last mandolin students in the early 1960s was Richard Walz, who recalled, "I thought he and I were the last mandolinists on the face of the earth." Lacking the opportunity to play mandolin in an orchestral setting, Walz gave up the instrument and switched to the violin.[51]

HAPPILY, THERE IS A postscript. Although mandolin orchestras virtually disappeared after 1940, they are enjoying a revival. Milwaukee's 100-year-old mandolin orchestra is going strong. Since 1991 Minneapolis has been home to the Minnesota Mandolin Orchestra, and some two-dozen others around the country are rediscovering the turn-of-the-century repertoire and performing new compositions, as well. Bellson would have been pleased to know that Walz is now a leading exponent of Bellson's Italian school of mandolin playing and that in 2000 the Twin Cities hosted the annual meeting of the Classical Mandolin Society, attended by many admirers of "sweet harmonies from little wooden boxes."[52] ❑

NOTES

1. For a full account of the mandolin's heyday, see Scott Hambly, "Mandolins in the United States Since 1880: An Industrial and Sociocultural History of Form" (Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1977), and Paul Ruppa, "The Mandolin in America after 1880 and the History of Mandolin Orchestras in Milwaukee, Wisconsin" (master's thesis, University of Wisconsin-Milwaukee, 1988).

2. Outstate mandolin clubs included Brainerd's Bartsch Mandolin Club, Stillwater's Bluff City Mandolin Club, Mankato's Brastad Mandolin Orchestra, the Elk River Mandolin Club, the Spring Valley Mandolin Club, and the St. Cloud Concert Mandolin Club.

3. *Minneapolis Journal,* Jan. 23, 1900, p. 5, July 5, 1900, p. 8, and July 28, 1900, pt. 2, p. 7.

4. Paul Sparks, *The Classical Mandolin* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 15–16.

5. Hambly, "Mandolins," 12. Mandolas are equivalent to violas, mandocellos to violoncellos. Mandobasses are tuned in fourths like string basses.

6. *Bellson's Famous School for the Romantic Instruments* (St. Paul: Bellson Music Company, ca. 1935), Jeffrey Van collection, St. Paul.

7. See Hambly, "Mandolins"; Ruppa, "Mandolin Orchestras." H. P. Sutorius, a German-born mandolinist who toured with a Spanish Student group directed by Carlos Montague, operated a studio on West Seventeenth Street in Minneapolis in 1901; *The Dual City Blue Book,* 1901–02 (St. Paul: R. L. Polk & Co., 1901), 304; *The Cadenza,* Sept.-Oct. 1899, p. 2.

8. *Minneapolis Tribune,* Oct. 18, 1891, p. 5, and Oct. 19, 1891, p. 4.

9. *Minneapolis City Directory,* 1888–89, p. 128, 963; program, Apollo Glee Club, Grand Opera House, Minneapolis, Mar. 31, 1888 (vol. 7, no. 225–31, for Mar. 26–31, 1888), p. 8, Minnesota Historical Society Library, St. Paul; *Minneapolis Tribune,* Apr. 1, 1888, p. 7.

10. Program, Grand Concert by Minneapolis Mandolin and Guitar Club, Harmonia Hall, Thursday Evening, May 24, 1888, copy in Hennepin History Museum, Minneapolis; *Minneapolis Tribune,* May 25, 1888, p. 4, Jan. 20, 1889, p. 4, May 23, 1889, p. 5, June 23, 1889, p. 5, June 24, 1889, p. 5, and July 21, 1889, p. 5.

11. *Minnesota Magazine* 8 (Apr. 1902): 239; Sr. Ann Thomasine Sampson, CSJ, *Sister Wilfrida Hogan, CSJ, 1860–1944: Music Teacher, Writer, Superior* (St. Paul: the Author, 1994), 45, College of St. Catherine Archives, St. Paul; *Minneapolis Tribune,* Oct. 28, 1893, p. 4; Dec. 21, 1893, p. 5.

12. *Minneapolis Tribune,* May 18, 1893, p. 4; *Minneapolis Journal,* May 8, 1902, p. 8, Apr. 23, 1904, p. 14, May 20, 1905, p. 12. See also, program for 1893 Summer Carnival, Minneapolis Public Library.

13. *Minneapolis Journal,* Jan. 10, 1933, p. 10, Mar. 1, 1899, p. 7, and Feb. 4, 1899, p. 5; *The Cadenza* 9 (Nov. 1902): 36; *Northwest Musical Herald Year Book, 1930–31* (Minneapolis: Musical Herald Publishing Co., 1930), 24; Wallace Ziebarth, mandolinist, interviews by author, St. Paul, Aug. 14, 1998, and Jan. 4, 1999. DiGiorgio died in 1933 at age 72.

14. *Minneapolis Tribune,* June 14, 1931, p. 2; MacPhail College of Music, *Catalog* (Minneapolis: the College, [1947]), 17.

15. Emma A. Hess Detzer, scrapbook of recital programs and reviews, 1888–89, Minnesota Historical Society, St. Paul; *St. Paul City Directories,* 1890–1924; *Dual City Blue Book,* 1895–99.

16. James T. Dunn, "A Century of Song: Popular Music in Minnesota," *Minnesota History* 44 (Winter 1974): 134; *Northwest Musical Herald* 2 (Aug. 1928): 24; *St. Paul Pioneer Press,* Oct. 27, 1931, p. 1; *Northwest Musical Herald Year Book, 1930–31,* p. 29–31. Snyder is better known as the long-time director of the still-extant Minnesota State Band. Under Snyder, the group played extensively throughout the Upper Midwest, including summertime concerts at St. Paul's Phalen Park from 1911 until his death in 1931.

17. See the college's *Annual Catalog* for 1895–1899.

18. *Minneapolis Tribune,* Dec. 28, 1890, p. 4; *The Gopher* (Minneapolis: University of Minnesota, 1901), 150; *Minnesota Daily* (Minneapolis), May 21, 1902, p. 4.

19. Robert C. Hartman, *Guitars and Mandolins in America: Featuring the Larsons' Creations* (Hoffman Estates, IL: Maurer & Co., 1988), 23–24. The percussionist also played snare drum, bass drum, tom tom, triangle, tambourine, sand blocks, bells, and cymbals; see *Minnesota Magazine* 8 (Apr. 1902): 240.

20. *Minneapolis Journal,* Mar. 6, 1902, p. 5, Mar. 4, 1899, p. 2, and May 9, 1903, p. 11 (quoting *Granite Falls Journal*).

21. *Minneapolis Journal,* Mar. 21, 1900, p. 7; *Minnesota Daily,* Mar. 23, 1904, p. 4.

22. *Minneapolis Journal,* Mar. 8, 1902, p. 14; *Minnesota Daily,* Dec. 7, 1901, p. 1.

23. *Minnesota Daily,* Oct. 21, 1911, p. 1, Nov. 3, 1911, p. 2.

24. *Minnesota Daily,* Oct. 21, 1908, p. 1, Nov. 18, 1908, p. 2; *The Gopher* (1912), n. p.

25. Walter Carter, booklet accompanying Nashville Mandolin Ensemble recording, *All the Rage: Mandolin Ensemble Music from 1897–1924* (New World Records, 80544-2, 1998), 8.

26. *The Northwestern Conservatory of Music Seventeenth Annual Calendar, Season 1901–1902* (Minneapolis: the Conservatory, [1901]), 7; *Minneapolis Journal,* May 26, 1902, p. 3, and Sept. 19, 1902, p. 6.

27. Minnesota Ladies String Orchestra, 1895, photo, Minnesota Historical Society Library; Mary Dillon Foster, *Who's Who Among Minnesota Women* (Minnesota[?]: the Author, 1924), 139; *St. Paul Dispatch,* Oct. 11, 1918, p. 16.

28. Sr. Helen Angela Hurley, *On Good Ground: The Story of the Sisters of St. Joseph in St. Paul* (Minneapolis: University of Minnesota, 1951), 174; Sr. Ann Thomasine Sampson, "The History of St. Agatha's Conservatory of Music and Arts, 1884–1962," 35, Archives of the Sisters of St. Joseph, St. Paul Province; Sr. Wilfrida Hogan, manuscript notebook, College of St. Catherine Archives, St. Paul.

29. MacPhail School of Music, *Annual Catalog, 1936–1937* (Minneapolis: the School, 1936), 11.

30. Arthur E. Wascher and Thomas C. Ingham, *Who's Who in Music and Dramatic Art in the Twin Cities, Minneapolis and St. Paul* (Minneapolis: Associated Publicity Bureau, 1925), 192; Philip J. Bone, *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers* (London: Schott and Co., 1972), 162–63; *The MacPhail School of Music and Dramatic Art* (Minneapolis: the School, 1921[?]), 3, 29, 31, 45; Ziebarth interviews; Linda F. Parker, "Women in Music in St. Paul from 1898 to 1957 with Emphasis on the St. Paul Public Schools" (Ph.D. diss., University of Minnesota, 1982), 66.

31. Wascher and Ingham, *Who's Who,* 210.

32. Theodore C. Blegen, *Minnesota: A History of the State* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963), 307; *Amatören* (St. Paul: L. J. Lundgren, 1895), copy in Minnesota Historical Society Library; *Illustrated Catalog P. Benson Musical Merchandise, Books, Etc.* (Minneapolis: the Firm, 1912); *Minneapolis City Directory,* 1906, p. 506. A Benson mandolin in the America's Shrine to Music Museum, University of South Dakota, Vermillion, bears this label: "Benson/ Manufacturer & Importer/ Maker of Musical Instruments/ Minneapolis, Minn. U.S.A." This instrument is described in Joseph R. Johnson, "Mandolin Clubs and Orchestras in the United States (1880–1925): Their Origin, History, and Instruments" (master's thesis, University of South Dakota, 1987), 144–45. Benson claimed to be "the largest musical instrument factory in the west"; see *Minnesota Magazine* 8 (Nov. 1901): 74.

33. *Minneapolis City Directory,* 1902, p. 1757, and 1925, p. 69; Rosebud Mandolin Club, ca. 1905, photograph, Minnesota Historical Society Library.

34. William R. Pfeiffer, *Filipino Music: Indigenious [sic], Folk, Modern* (Dumaguete City, Philippines: Silliman Music Foundation, 1976), 148–49. Like mandolin orchestras, *rondallas* peaked in popularity around 1910, declined after 1920, and are enjoying a revival in the Philippines and in U.S. cities including Boston, Los Angeles, and Clark, New Jersey.

35. *The Quarterly Philippinesotan* 1 (Dec. 1922): 3, University of Minnesota Archives, Minneapolis; Rudolph F. Runez, interview by Sarah Mason, St. Paul, Jan. 17, 1979, Minnesota Ethnic History Project Papers, MHS Library; *Minnesota Alumni Weekly* 21 (Apr. 13, 1922): 404, and 20 (May 26, 1921): 4.

36. Program, Red Star Orchestra, Concert and Ball Given by the Russian Section I.W.O.—P.H.O.B., Branch 3103, at the Dayton's Bluff Commercial Club, St. Paul, May 10, 1936, Jeffrey Van collection; program, First Annual Minnesota Tamburitza Festival, Croatian Hall, South St. Paul, July 12, 1936, Jeffrey Van collection; *St. Paul City Directory,* 1937, p. 687. Other mandolin groups for young people included the Columbine Mandolin Orchestra, Rosebud Mandolin Club, Huse Junior Mandolin and Guitar Club, and Central High School Mandolin Orchestra.

37. Peter Ostroushko, telephone interview by author, Minneapolis, Sept. 7, 1999; Myron Shutulsky, *1921–1996, Winnipeg Mandolin Orchestra: 75 Years Performing for Canadian Audiences* (Winnipeg: Canadian Society for Ukrainian Labour

Research, 1996). Mandolin playing still flourished at house parties in Minneapolis's Ukrainian homes during the 1950s. Today, a group called Cherivnecky ("enchanters" or "wizards") plays for weddings and other occasions.

38. *Fifth Annual Northwest Musicians Directory* (Minneapolis: Northwest Musicians Directory, 1930), 17, 24, 30–31.

39. *Northwest Musical Herald* 4 (Jan. 1930): 21.

40. Mike Van Buren, "Guitar Town: Kalamazoo, Julius Bellson and the Gibson Heritage," *Michigan History Magazine* 74 (Sept.-Oct. 1990): 28; Kate McGown, telephone interview by author, St. Paul, Oct. 30, 1999; *The Cadenza* 10 (Apr. 1904): 13–15.

41. Inscription in Pettine's hand on a 1930s photograph of Pettine, Jeffrey Van collection.

42. *St. Paul City Directories,* 1920–77.

43. Julius Bellson, *The Gibson Story* (Kalamazoo, MI: the Author, 1973), chap. 15; *The 1921 Gibson Catalog* (1921; reprint, Nashville: Country Music Foundation Press, 1973), 10, 28 (quoting *Salt Lake City Telegram,* June 19, 1921); American Guild of Banjoists, Mandolinists and Guitarists, *Twentieth Annual Convention: Souvenir Programme* (Los Angeles, June 22–25, 1921), 2, 10, Jeffrey Van collection; *Northwest Musical Herald* 2 (Jan. 1928): 23.

44. Ziebarth interviews; Bellson Romantic Quartet photograph, *Fretted Instrument News* 7 (Nov.-Dec. 1938): 8; photograph caption, program, Bellson Musical Concert, St. Paul, May 26, 1942, Jeffrey Van collection.

45. Evelyn Fairbanks, *The Days of Rondo* (St. Paul: Minnesota Historical Society Press, 1990), 127–28.

46. Hawaiian Serenaders photo, Jeffrey Van collection.

47. *Northwest Musical Herald Year Book, 1929–30* (Minneapolis: Musical Herald Publishing Co., 1929), 87; *Minneapolis City Directories,* 1923, 1939.

48. Karen Oyen, musician, telephone interview by author, Minneapolis, Sept. 14, 1999; *Fretted Instrument News* 15 (Sept.-Oct. 1946): 4, and 16 (Jan.-Feb. 1947): 4.

49. *Fretted Instrument News* 16 (May-June 1947): 19, and 17 (Sept.-Oct. 1948): 3; *Minneapolis Journal,* June 23, 1936, p. 8; *Time,* June 29, 1936, p. 60.

50. Oyen interview; C. W. Gould, "Marching Bands," *Fretted Instrument News* 17 (Mar.-Apr. 1948): 6.

51. Richard Walz, email message to coMANDO list, Nov. 1, 1995.

52. Other mandolin orchestras are currently active in Europe, Japan, and Australia. Sparks, *Classical Mandolin,* chronicles the history, classical repertoire, and cosmopolitan popularity of this instrument from 1815 to the present.

The photos on p. 219, 230–34, and 237, including Gould's portrait (from the 1948 convention program of the American Guild of Banjoists, Mandolinists, and Guitarists), are courtesy Jeffrey Van, St. Paul; on p. 222 (left, from the 1899 Gopher*) and 224–25, courtesy the University of Minnesota Archives, Minneapolis. The other graphics are from the Minnesota Historical Society Library, St. Paul.*

Minnesota Historical Society

Copyright of **Minnesota History** is the property of the Minnesota Historical Society and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. Users may print, download, or email articles, however, for individual use.

To request permission for educational or commercial use, contact us.

www.mnhs.org/mnhistory

Mandolin Mania in Buffalo's Italian Community, 1895 to 1918

Jean Dickson
University at Buffalo (SUNY)

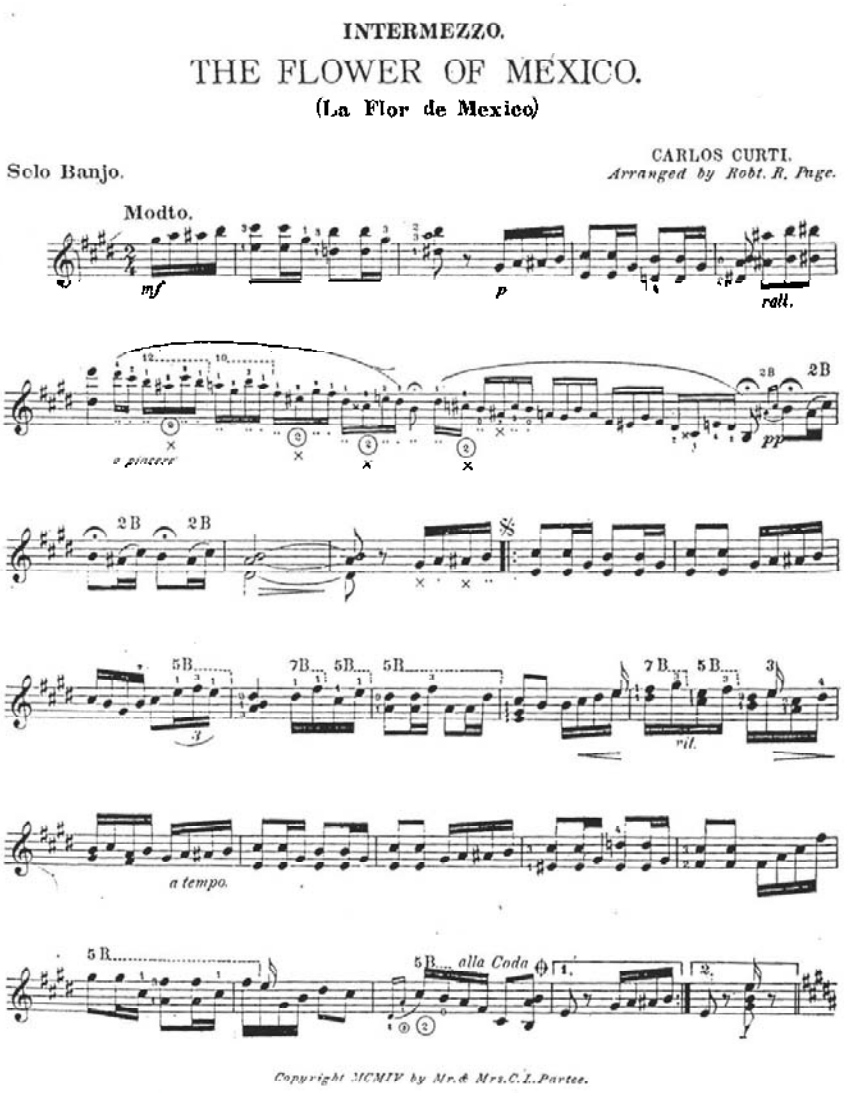
The Estudiantina Figueroa, or so-called "Spanish Students" troupe landed in New York in 1880 with bandurrias, exotic costumes and thrilling music, to receive an enthusiastic welcome. The response was immediate and predictable – they were copied.

Their imitators, a group of Italian immigrants led by Carlo Curti, played mandolins instead of bandurrias, sparking a new musical enthusiasm in North America. They called themselves the "Original Spanish Students" and toured the country for several years, entertaining people in towns and cities far from New York City. Eventually, many of them settled down as music teachers and performers all around North America.

Carlo (or Carlos) Curti was a violinist who had come to New York in 1876 as a member of a French orchestra. He later claimed responsibility for organizing the fake "Spanish student" troupe and another, more openly Italian, organization called the "Roman Students" (*The Cadenza* 1909). He eventually settled in Mexico City, where he taught mandolin, wrote operettas and a comic opera, and directed the orchestra at the Orrin theater, before returning to New York in 1902 (*The Cadenza* 1902).

He also composed music for mandolin orchestras, often in a Spanish or Mexican style. One of his best known works was "Flor de Mexico" or "Flower of Mexico" (Fig. 1) (Curti 1903:46-47).

Mandolins had several advantages for a country like the US in the 19th and early 20th century, where people were often on the move. Mandolins were portable, relatively easy to learn to play at least on a beginner level, the sound carried well, and they could be used to play a wide range of musical styles. The mandolin carried an image of European culture and sophistication, and this was welcome especially in the many relatively isolated towns and cities in North America where people were hungry for culture and entertainment.



Tig. 1: The Flower of Mexico (Curti 1903).

Besides Carlo Curti there were many other Italian immigrants who were very influential in spreading the mandolin-playing enthusiasm across the USA. The most prominent was Giuseppe Pettine, who arrived in Providence, Rhode Island, from Isernia, Italy, a virtuoso performer, composer, and nationally known teacher of mandolin technique. He is credited with promoting the "duo style" of mandolin playing, in which one player plays both the rhythmic chords and the lyric melodic line at once, combining single strokes and tremolo.

Other Italian virtuosos who made names for themselves playing mandolin in the USA (primarily on the East Coast) included Stellario Cambria and Vincenzo Carli, both of whom also settled in Providence.

Buffalo in the late 19th and early 20th century was a thriving industrial and trade city, and had already built a strong musical foundation and a progressive record in public education. Throughout the 19th century the city experienced waves of immigration, mostly English, Germans and Irish until the last two decades, when Italians and Poles came in large numbers.

By the time Italian immigrants began to arrive in large numbers, the city was run primarily by the "American" (English origin) Protestants and the Germans, who were mostly Catholics (although a few were Jews or Protestants), with Irish filling the lower middle-class positions in society. Italians and Poles had to enter at a lower social rung. Many young Italian immigrant men graduated from the local colleges and entered the ranks of attorneys, pharmacists and physicians, while educated young Italian women became teachers, pharmacists and nurses; other Italian men became successful in civil service or political positions. The majority worked in manual labor and skilled labor jobs, as railroad workers, street peddlars, stonemasons, carpenters, and farm laborers. Many founded small businesses, such as barbershops, groceries, shoe stores, etc., while a few became relatively wealthy and built manufacturing plants, usually producing food products for the Italian immigrant market.

While Buffalo attracted Italian immigrants from all over Italy, the Sicilians were the most numerous. Thanks to local Italian newspaper editor, amateur historian, and author Ferdinand Magnani, we have some interesting facts on this period. Magnani wrote a short book, published in 1908, on the many attractions of Buffalo, entitled La città di Buffalo e dintorni e le colonie italiane, intended to draw more Italians to the city.

Mandolin clubs and ensembles in Buffalo

Musical activity was woven into Buffalo's educational system. In the 1890s Buffalo's high schools and colleges already had student clubs devoted to mandolin, guitar and banjo. The students paid music teachers to instruct and direct the clubs; along with the college glee clubs, the mandolin clubs performed for alumni and prospective students, acting as ambassadors for their schools. Since the average person only attended school up to the required age of 12 years,

high schools and colleges only took in professionally oriented youth during this period. Participation in these mandolin clubs was seen as a refinement suitable for young people of both genders.

Lafayette High School in particular had a thriving musical environment; the mandolin clubs included both girls and boys, from 1898 to 1910. The mandolin and guitar clubs played ragtime, marches, two-steps, and other popular music (Oracle 1912).

Besides the school- and college-based clubs, there were similar clubs in settlement houses and in the YMCA. These organizations aimed at assimilation and integration of the immigrants, offering free English-language classes, and sometimes music lessons. Instrumental music was seen by the elite as another means of uplifting the masses.

Musical ferment in the growing and highly concentrated Italian community of Buffalo, however, bubbled over into the entire city. Some immigrants to Buffalo were conservatory trained musicians (among them Nicola Donadio, Dante Barozzi, and Pietro Licari), while others were less formally trained yet very talented performers (for example, Isidoro Termini and Ignacio Millonzi).

In the Pan American Exposition of 1901, one of the most attractive Midway venues was called "Venice in America," which featured temporary canals with gondolas and mandolinists and guitarists who serenaded the visitors. Some of the musicians were hired in Italy and brought

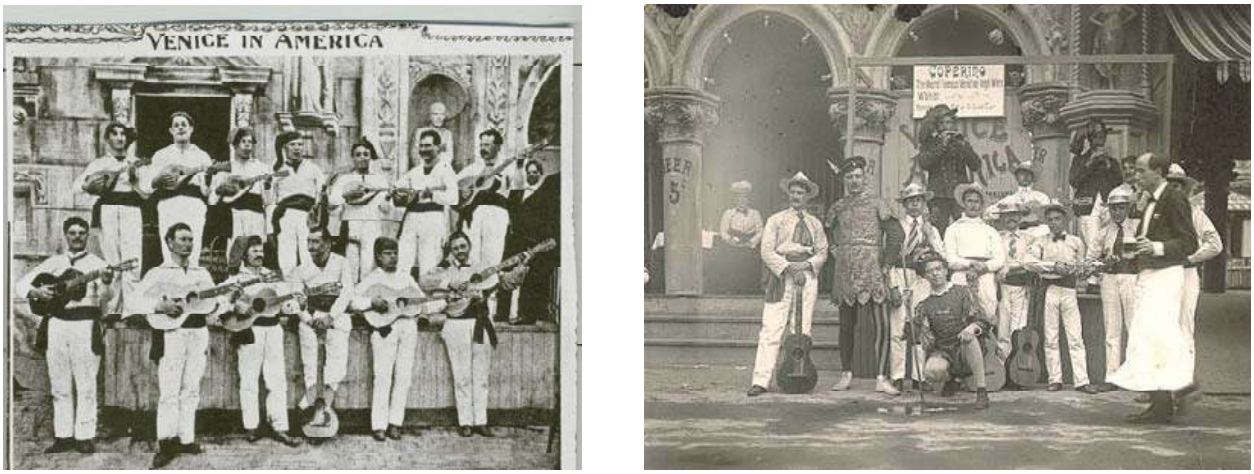


Fig. 2: Intalian mandolinists at the Pan American Exposition, Buffalo, 1901 (Arnold 1901)

to Buffalo for the 1901 summer season, while others were hired in the Italian Colonia (settlement) of Buffalo (Fig. 2).

Although I have identified several of these musicians, for instance, Joseph Leone, Giuseppe and Salvatore Ortolani, Luigi Lomanto, Ciro Laduca, Giuseppe Sagone, Antonino Gugino, Giuseppe Vacanti, and Liborio Maggio, all of whom, except for Leone, were cited in the Corriere Italiano, I cannot connect the names to individuals in the contemporary photographs (Arnold 1901).

Judging from contemporary reporting on the Italian music scene in Buffalo in the Corriere, the Italian mandolinists and guitarists were apparently all male, while several young women

Fig. 3: Obera Singers: Carbone Sisters, 1905 (*Corriere Italiano* 1905)

made musical careers as vocalists. The most notable were Nina Morgana, Grazia Carbone, and her sister Carmela Carbone (Fig. 3).

The Italian marching bands were very visible from about 1890 to the 1930s, especially downtown, where they marched in religious festivals, serenading residents and parading the main streets. The same bands – especially the famous Scinta Band, founded by Serafino Scinta in the

late 1880s (Magnani 1908:35) -- played summer concerts at Buffalo's parks, competing with the Germania band and the two US Regimental bands stationed in Buffalo, the 74th and 65th Regimental bands, for paid performances. The Scinta band was extremely popular, and played at the Pan American Exposition in 1901 and later spent a couple summers playing at Coney Island.

The men who played clarinet, trombone, tuba, drums, saxophone, or another instrument in these concert bands and marching bands often played mandolin, violin, or guitar in smaller dance bands and chamber ensembles. These string ensembles played at church services, at hotels and restaurants, at benefits, and at private parties in the Italian "Colonia" to celebrate marriages, baptisms, anniversaries, and other family and social events.

Italians and Italian-Americans also performed in the mainstream (English-language) theatres, in pit orchestras and at movie theatres. In 1906, for example, the Savoy Trio played regularly at the luxurious Genesee Hotel, on the corner of Main and Genesee Streets. The members

2 The Cadenza—Advertising.

THE SAVOY TRIO

permanently located at the Genesee Hotel, Buffalo, N. Y., is one of the latest progressive organizations that has discarded the old construction instruments and adopted the product of *American Genius and Enterprise.*

The Trio, under the able direction of Isadoro Termini, includes in its repertoire some of the most difficult of the classic as well as modern selections.

Artists possessing such ability and experience must be shown real merit and superiority before they will adopt anything new. To have our Italian friends discard their old pet Neapolitan model is indeed a triumph.

Use and endorse
"THE GIBSON"
Exclusively

GIBSON MANDOLIN-GUITAR CO., Kalamazoo, Mich. Buffalo, N. Y., August 15, 1905.

Gentlemen:—After having tested all the best mandolins and guitars of both American and Italian manufacture, we are satisfied that the "Gibsons" not only *surpass them all by far,* but stand in a class by themselves.

We never dreamed of ever coming to a day when we would lay aside our old Neapolitan model mandolins, and it came pretty hard at first to do so, but when the *proofs of excellence were so overwhelming,* we had to give in. The volume and quality of tone, easy action, common sense construction and artistic appearance of the instruments won us over.

Fig. 4: Termini, Millonzi, and Francesco (*The Cadenza* 1906).

of the Trio were Isidoro Termini, Ignacio Millonzi and Tomaso Francesco, also known as Tom Francis (Fig. 4) (*The Cadenza* 1906).

Similarly, a young group, apparently still teenagers in the Corriere photo in 1910, the Pulvino Brothers, played mandolins and guitars at movie theatres and at Carnival Court, an amusement park then at the corner of Main and Jefferson Streets. In 1912 they reportedly played popular songs and accompanied dances in the Italian community ("Trattenimento" 1; "Trattenimento" 5; "Il Concerto" 1).

As the number and density of the Italian Colonia rose, the immigrants formed dozens of mutual aid organizations, mostly centered on their town of origin, but sometimes on their trade. Thus there were Società Montemaggiore Belsito and the Società Bagheria, but also associations of grocers and lawyers. These organizations provided a kind of group health insurance as well as a social outlet. On religious or patriotic holidays they participated in parades, and as soon as fall arrived, they arranged dances and banquets. Some also sponsored theatrical and musical performances.

New musical groups and combinations arose frequently in the Italian settlement. Young Italian Americans organized themselves in theatrical and musical clubs and performed for their peers, including the Club Aurora, the Filodrammatici, the Circolo Musicale Bellini, the Circolo Savoia and others.

The music they played

The repertoire of mandolin orchestras and ensembles reflected the diverse musical tastes of the day. Almost all were instrumental works; few included vocals. Some of the pieces, like "A Day in the Cotton Field," were originally written for the blackface minstrel groups such as the Christy Minstrels (founded by George Christy, a Buffalo Irish immigrant). Patriotic songs, college songs, and marches were popular, while other popular mandolin works originally written for violin and conventional string orchestra.

Composers of the time, including a few in Buffalo, also wrote music specifically for mandolin orchestras, as the ensembles were then called.

In the early 1900s, ragtime music, usually played on the piano, was popular with young people, and this was adapted to mandolin. Opera excerpts, especially overtures, were also very popular as mandolin orchestra selections. In the Italian community, of course, Verdi, Rossini, Donizetti, and other Italian composers were highly favored.

For example, the Corriere reported the following performance in the entr'actes of "I due Sergenti" ("The Two Sergeants"): "Un bravo di cuore va dato ai valenti mandolinisti e chitarristi che deliziarono gli astante con scelti pezzi musicali." (translation: Hearty applause was given to the talented mandolinists and guitarists who delighted those who attended with select musical pieces.) Then the article lists the first quartet; G. Puglisi and G. Mammano, on mandolin, and A. Mammano and G. Incao on guitar, played three pieces, including one from "Lucia di Lammermoor." The second quartet, Isidoro Termini and Ignacio Millonzi on mandolin, and Carmelo Peri and Cruciano Millonzi on guitar, played a medley of themes from "Il Trovatore" (*Il Corriere Italiano* 1904).

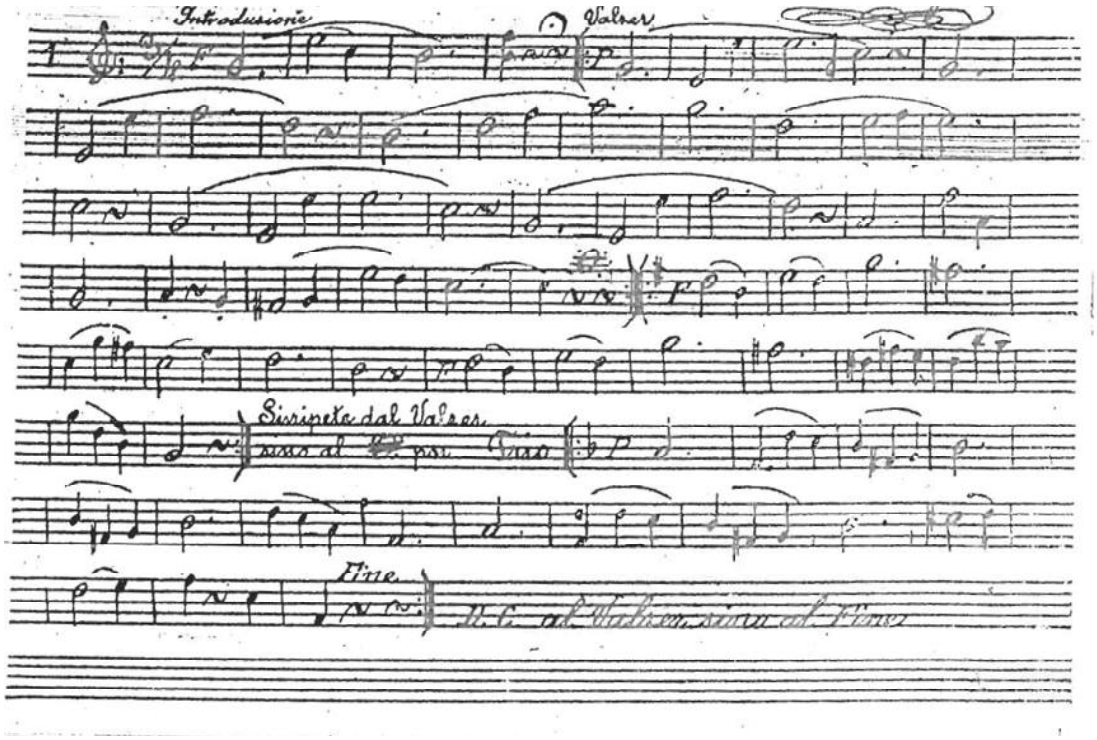


Fig. 5: Orignanl mandolin music published in the Corriere Italiano (*Il Corriere Italiano* 1904:6).

Some music, usually American popular songs, was published in the Corriere Italiano from 1909 to 1910. Both national mandolin magazines, the Crescendo and the Cadenza, published music in almost every issue (Fig. 5).

The instruments they played

US manufacturers began to produce mandolins around 1890, when the demand for the instruments was evident, and importing them from Italy was impractical and too expensive for most would-be players.

Walter Boehm, Buffalo's Gibson dealer, was important in the integration of Italian musicians into the mainstream, as well as in his role as teacher, publisher, and composer (Fig. 6). American manufacturers, including Gibson, Martin, Stahl, Washburn, and many others, reengineered the Neapolitan mandolin and the Spanish guitar, and came up with hybrids, new inven-

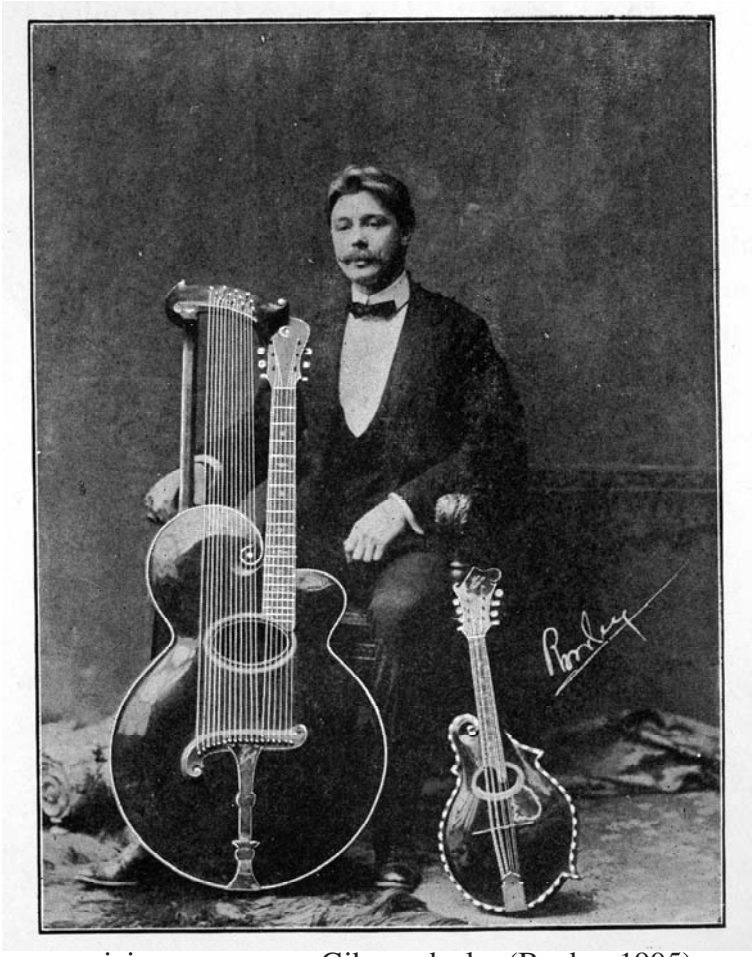


Fig. 6: Walter Boehm, musician, composer, Gibson dealer (Boehm 1905).

tions, and new versions of old instruments, including the harp guitar, the mando-cello, and the mando-bass. The mandolin underwent transformation, losing its fragile bowl-shaped back, while gaining volume and sharper tone.

What happened to these musicians?

Most of the professional musicians who played mandolin, guitar, or banjo during this time (1895 to 1918) cobbled together a living by teaching music and directing clubs. While some of these musicians moved into jazz bands and orchestras, many had to take industrial or service jobs to support themselves and their families.

For example, Isidoro Termini (1878-1964) managed to make ends meet as a musician, playing mandolin, violin, tuba, or other instruments, without relying on non-musical jobs. He played in the 74th Regimental band, the Italian marching band and in informal ensembles for church and family events. In 1904 he had a studio at 136 Erie St., where he taught mandolin, violin, and guitar. He continued to play in orchestras of local theatres and then in the Philharmonic Orchestra in the 1930s and throughout the rest of his life (*Courier Express* 1964)

Tom Francis (Tomaso Francesco), a member of the Savoy Trio, bought a popular restaurant, the Roma Cafe, in 1911, and continued to play music part-time (*Corriere Italiano* 1911).

The Millonzi brothers traveled a path like Vitale's. Cruciano returned to Italy for good; Ignacio (1884-1978) went back to Italy for a few years and returned to Buffalo with his bride and two more brothers, Rosario and Phillip. Phillip's son, Robert, was a major benefactor for the Buffalo Philharmonic. Ignacio continued to play Italian music on the mandolin, while he pursued popular dance music (including occasional appearances with the Paul Whiteman Band) and "serious" music on cello. He augmented his income by working as a tailor and hosted a radio show playing Italian music, both live and recorded, for many years on WEBR (970 AM) (Russo 2005: Personal Communication). In their 80s, both Ignacio and Phillip were still very competent mandolinists.

Giacomo Vitale, a local guitarist, likewise used his diverse skills, playing woodwinds or brass in dance or jazz bands. Vitale joined a touring dance band in the 1920s but soon tired of

life on the road. In order to remain with his family in Buffalo, he took a series of jobs in industry, but always considered himself a musician, playing or practicing almost every evening, playing at Italian church festivals, weddings, and parties (Tucker 2005, personal communication).

What happened to this music?

The mandolin craze did not endure in Buffalo, except in private parties and ethnically based concerts in the Italian community. Nationally, by 1918 it was apparently eclipsed by other musical trends, especially jazz and the big dance bands. Mandolin sales declined. In 1924, not coincidentally, Gibson Mandolin-Guitar Company became Gibson, Inc. (Gruhn and Carter 1993:85). No longer did the high schools and colleges train amateur and professional players in school clubs. Only a few remnants of the mandolin craze remained in Buffalo in the 1930s, 1940s and beyond: college and high school banjo-mandolin-guitar clubs disappeared.

The 1932 directory of American Federation of Musicians Local 43 lists 6 professional mandolin players among its members, including Phillip Millonzi and Isidore (Isidoro) Termini (Directory of Local 43, AF of M. n.a.). In 1941, the "Mandolin and Guitar Orchestra 'Harmonie'," linked to the German-American Harugari social club, is the only mandolin organization listed in a Buffalo directory of musicians and musical organizations; five teachers of mandolin are listed (*Stoeckel's Music Directory* 1941:74-5, 122). In the 1947 edition no mandolin organization is listed, but there are still five mandolin teachers (*Stoeckel's Official Directory of Music, Entertainment, Drama* 1947, 47).

Why does this matter?

In the 19th century, many educated people divided music between highbrow and lowbrow. American culture, struggling over the painful legacy of slavery and the confusing results of mass immigration from Europe, was starting to assimilate both Italian and African-American music, as well as the German, Irish, and other European musical heritages. James Reese Europe,

the black New York musical pioneer, turned to mandolin and piano to make a living as a musician in New York in 1903, and later employed mandolins in African American musical theater and in dance bands until about 1913 (Badger 1995:30, 85), while Italian immigrants continued to dominate as leading virtuosos across the United States.

In Buffalo, the mandolin was a means of crossing over into the mainstream both financially and socially, for many Italian immigrants, although that crossing was usually only partial, because the music business was not well enough paid or steady enough to maintain a living wage.

Why did this music decline?

Material and social changes that might explain the demise of the mandolin orchestras include the following:

1. Technological changes in the manufacture of fretted instruments made guitars larger, easier to tune, louder and more viable as lead instruments, and made tenor banjos so loud that they could compete with the brass and woodwind instruments, but single mandolins were not able to compete.
2. Recorded music and radio music became cheaper and could be used to entertain guests at parties and for dances; live music was no longer in such demand.
3. Some of the materials needed for manufacture of fretted instruments were diverted to wartime uses in the First World War, causing temporary shortages.
4. The horrors of the war and the demonization of the Germans encouraged Americans to look inward, and to reject the old image of European music as superior to homegrown musical creations.
5. Simple changes in fashion—perhaps the most important were the dance craze and the advent of jazz.

`In Buffalo, these mandolin groups disappeared gradually, probably due in part to dispersion of the European ethnic concentrations as suburban sprawl grew, but more because of the factors that operated across the United States.

Why has this musical period faded from popular memory?

Historians have treated the late 19th and early 20th Centuries as a transitional period, when American music had not yet developed a separate entity, and Americans were supposedly dependent on Europeans for music worth listening to. American society was still fractured by serious cultural and language divides; the music publishing industry was one of the few cultural institutions that attempted to extend its reach across the entire country. The relative hodgepodge of musical idioms presented in mandolin ensembles is now eclipsed by the spectacular rise of the new jazz and blues styles popularized in the following decades.

The few known recordings of mandolinists are not impressive; mandolins and guitars did not record well using acoustic recording technology (Linn 1994:93-94).

For example, Zarh Myron Bickford and Vahdah Olcott-Bickford were generally described in the press as virtuosos on mandolin and guitar (respectively), yet their acoustically recorded records sound stiff and mechanical. This seems to be due to several factors. First, the process was very restrictive and artificial, requiring the musicians to sit on platforms of various heights facing tin horns, with changes in instrumentation, for example, substituting tuba for stand-up bass, and restricting the numbers of musicians. This often produced in otherwise cool and collected musicians a kind of "gramo-fright" (Coleman 2003:18). Second, and probably more important, the range of tones and dynamics audible on such recordings was much narrower than the range heard by the human ear, and narrower than what we hear in more modern recordings (Martland 1997:81). Musicians were reportedly instructed to use as little dynamics as possible, or to move back and forth in front of the horn to record higher or lower pitches and volumes. Third, early recordings were limited to about two minutes, much shorter than most "serious" or even many popular songs in performance. Fourth, the recording industry was undergoing a shift in understanding of what their role was; many early recordings were meant as instruction, not entertainment. Many records created before the late 1920s were only an auditory version of the sheet music; that is, the song was more important than the singer. The exception was African American music, which was viewed as novelty entertainment (Brooks 2004:8). Caruso, an early

fan of the recorded disc, did document his vocal performances well, but most were unable to use the acoustic technology as effectively as he did.

Thus, for researchers today, the early recordings of mandolin music are less accessible; performances of this popular music simply were not documented even to the limited extent that Robert Johnson and other blues performers were just a few years later, in the late1920s.

In summary, there does not seem to be a single reason why the mandolin craze came to an end, and why this type of music was virtually lost, but rather a cluster of factors that worked together. The failure of the early recording industry to record faithfully the soft sounds of solo mandolins and guitars, the technological changes that made guitars much more flexible, material and cultural issues related to the first World War, cultural changes that made public social dancing to jazz music much more acceptable to the mainstream, and simply changes in fashion, were all involved in the demise of this fascinating musical phenomenon.

References Cited

Arnold, C.D.
1901. Glimpses of the Pan American Exposition. Buffalo. *The Courier*.

Badger, Reid.
1995 *A Life in Ragtime: a Biography of James Reese Europe*. Oxford University Press, New York.

Battleson, Brenda (editor)
2004 The Italian Community of Buffalo and the Pan American Exposition. Electronic document. http:// ublib.buffalo.edu/libraries/exhibits/panam/immigrants /italians.html, accessed 22 Sept. 2005. University at Buffalo.

Boehm, Walter A.
1905 *The Gibson March*. Walter A. Boehm, Buffalo.

Brooks, Tim.
2004 Lost sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry,1890-1919. University of Illinois Press, Urbana.

Carabone Sisters
1905 *Corriere Italiano* April.

Il Café Roma Cambia Proprietario
1911 *Corriere Italiano* 25 February: 1.

Coleman, Mark.
2003 *Playback: From the Victrola to MP3, 100 years of Music, Machines and Money*. Da Capo Books, Cambridge.

Curti, Carlos.
1903 The Flower of Mexico = Flor de Mexico. *The Cadenza: a magazine for Banjo, Mandolin and Guitar players* 10(2): 46-47.

Directory of Local 43, AF of M.
n.a. American Federation of Musicians Local 92 Archives, University at Buffalo Music Library.

Gruhn, George and Walter Carter.
1993 Acoustic Guitars and other freetted instruments: a photographic history. San Francisco: GPI Books

I Nostri Filodrammatici
1904 *Il Corriere Italiano* 24 December: 1.

Il Concerto del Mt. Carmel Guild
1912 *Corriere Italiano* 11 May: 1.

Isidore Termini
1964 Courier Express 1 April, obit. sec.: 28.

Linn, Karen.
1994 *That Half-Barbaric Twang: the Banjo in American Popular Culture*. University of Illinois Press, Chicago.

Magnani, F.
1908 *La Citta di Buffalo, N.Y., e Paesi Circonvini e le Colonie Italiane*. Tipografia Edtrice Italiana, Buffalo.

Martland, Peter.
1997 *Since Records Began: EMI, the first 100 years*. Amadeus: Portland.

Mr. Vincent Leon
1909 *The Cadenza: a magazine for Banjo, Mandolin and Guitar players* 15 (8): 9-10.

News, Notes, Concerts, Etc.
1902 *The Cadenza: a magazine for Banjo, Mandolin and Guitar players* 9(2): 34-39.

The Oracle
1912 Buffalo: Lafayette High School, 1903-ca.

Ruppa, Paul.
1988 *The Mandolin in America after 1880 and the History of Mandolin Orchestras in Milwaukee, Wisconsin*. Masters of Arts Degree, University of Wisconsin, Milwaukee, .

The Savoy Trio (Gibson Mandolin-Guitar Co. advertisement)
1906 *The Cadenza: a magazine for Banjo, Mandolin and Guitar players* 12(9):2.

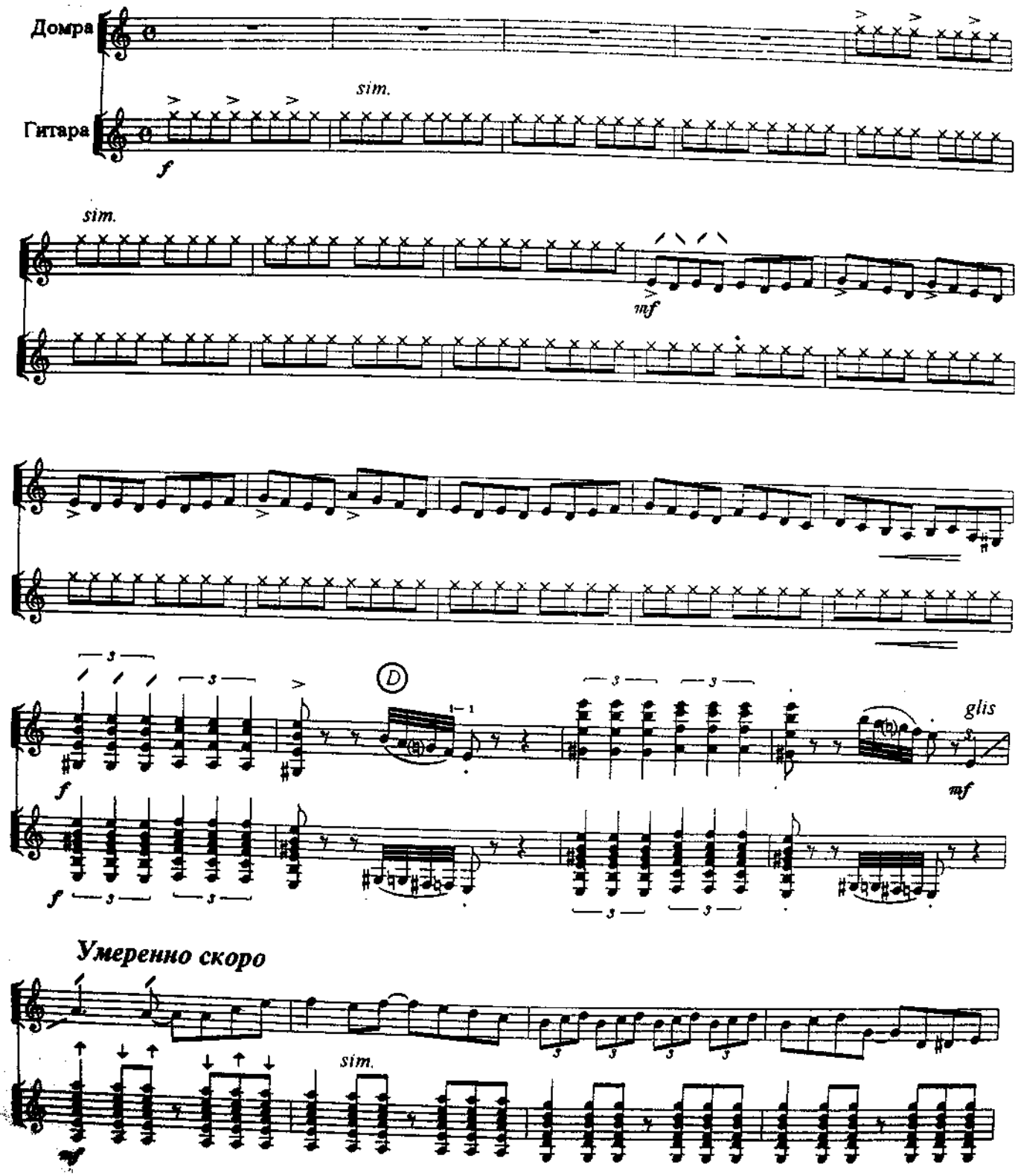
Stoeckel's Music Directory
1941 Stoeckel Publishing Co., Buffalo.

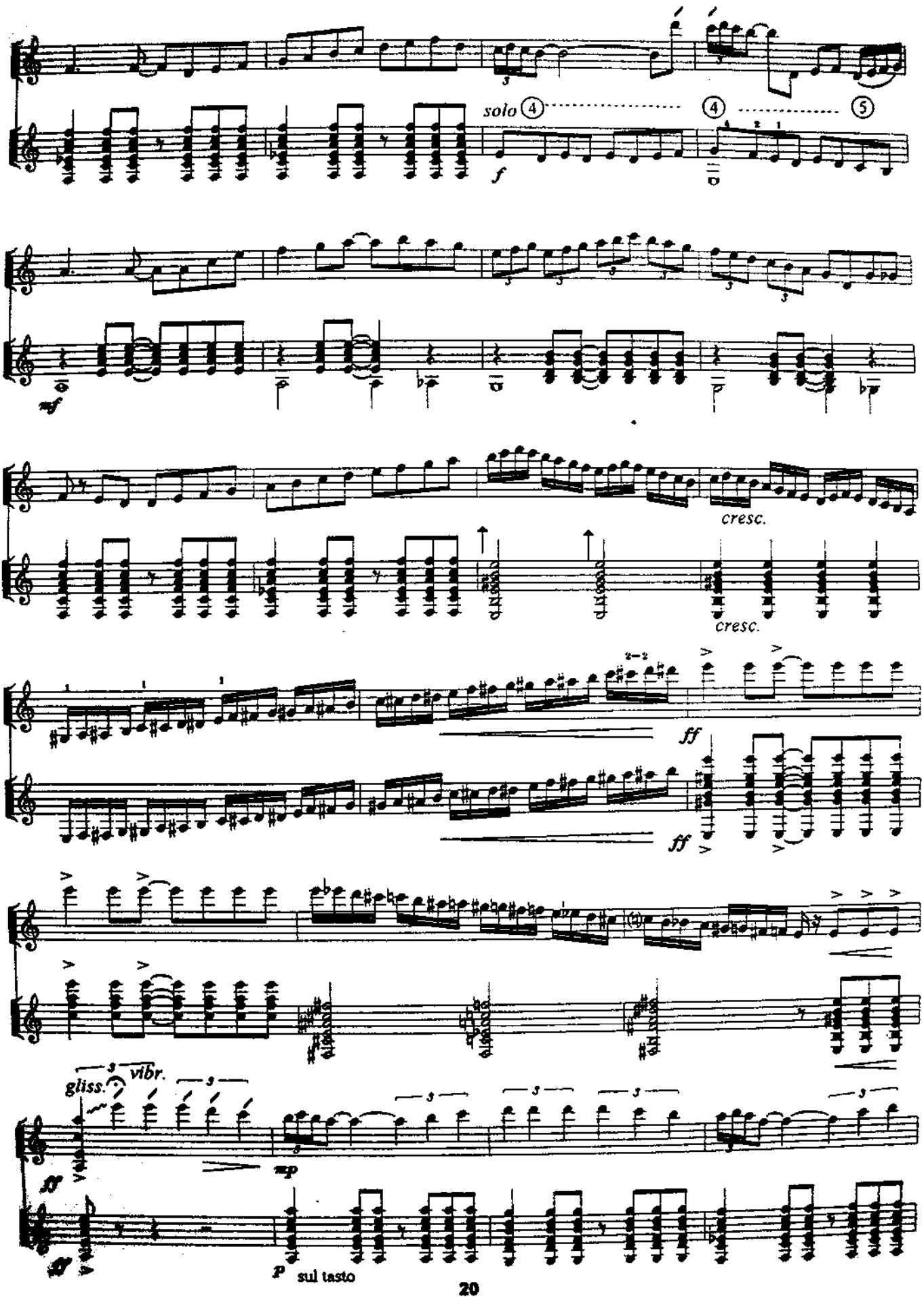
Stoeckel's Official Directory of Music, Entertainment, Drama
1947 Stoeckel Publishing Co., Buffalo.

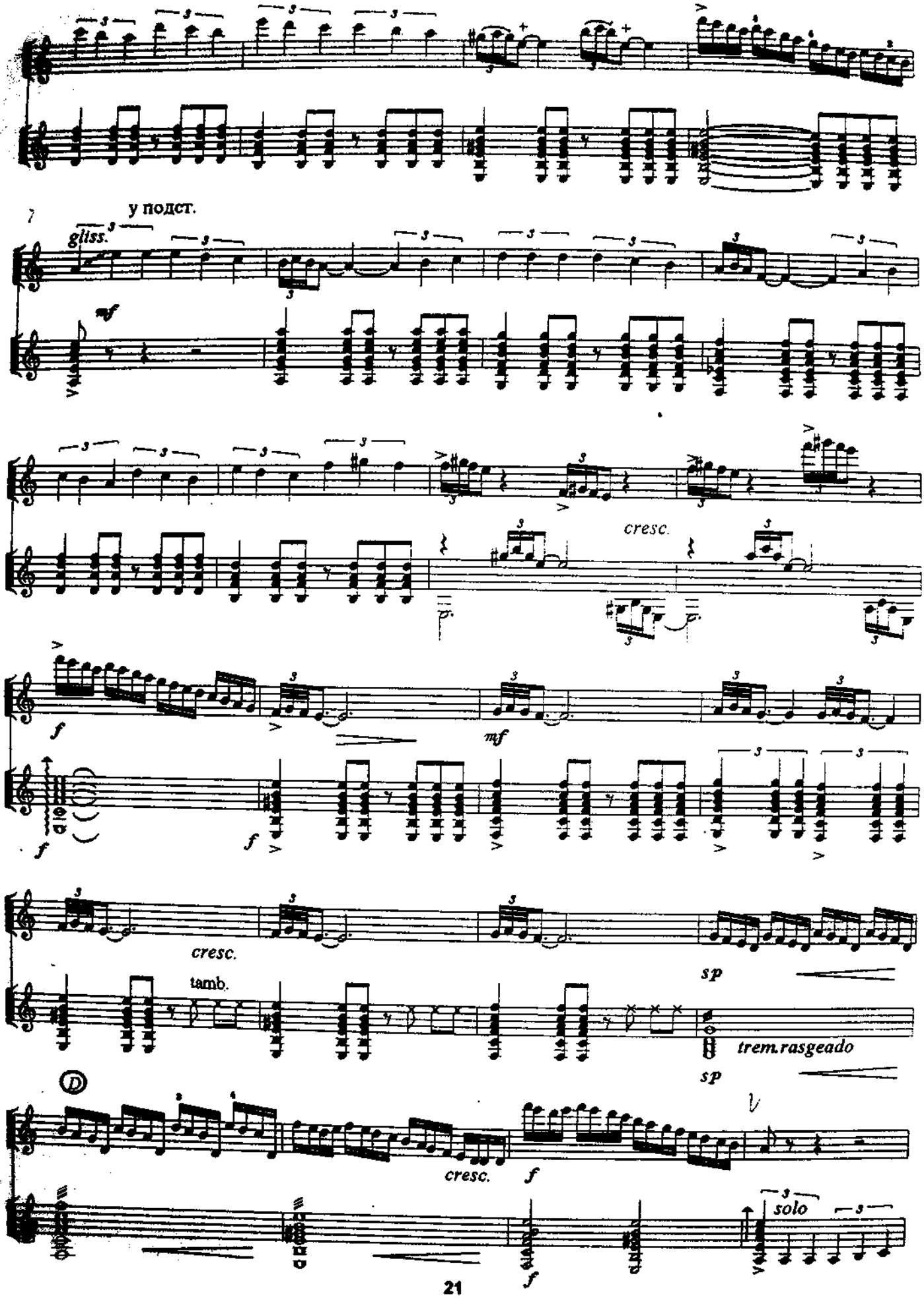
ПЬЕСА В СТИЛЕ ФЛАМЕНКО

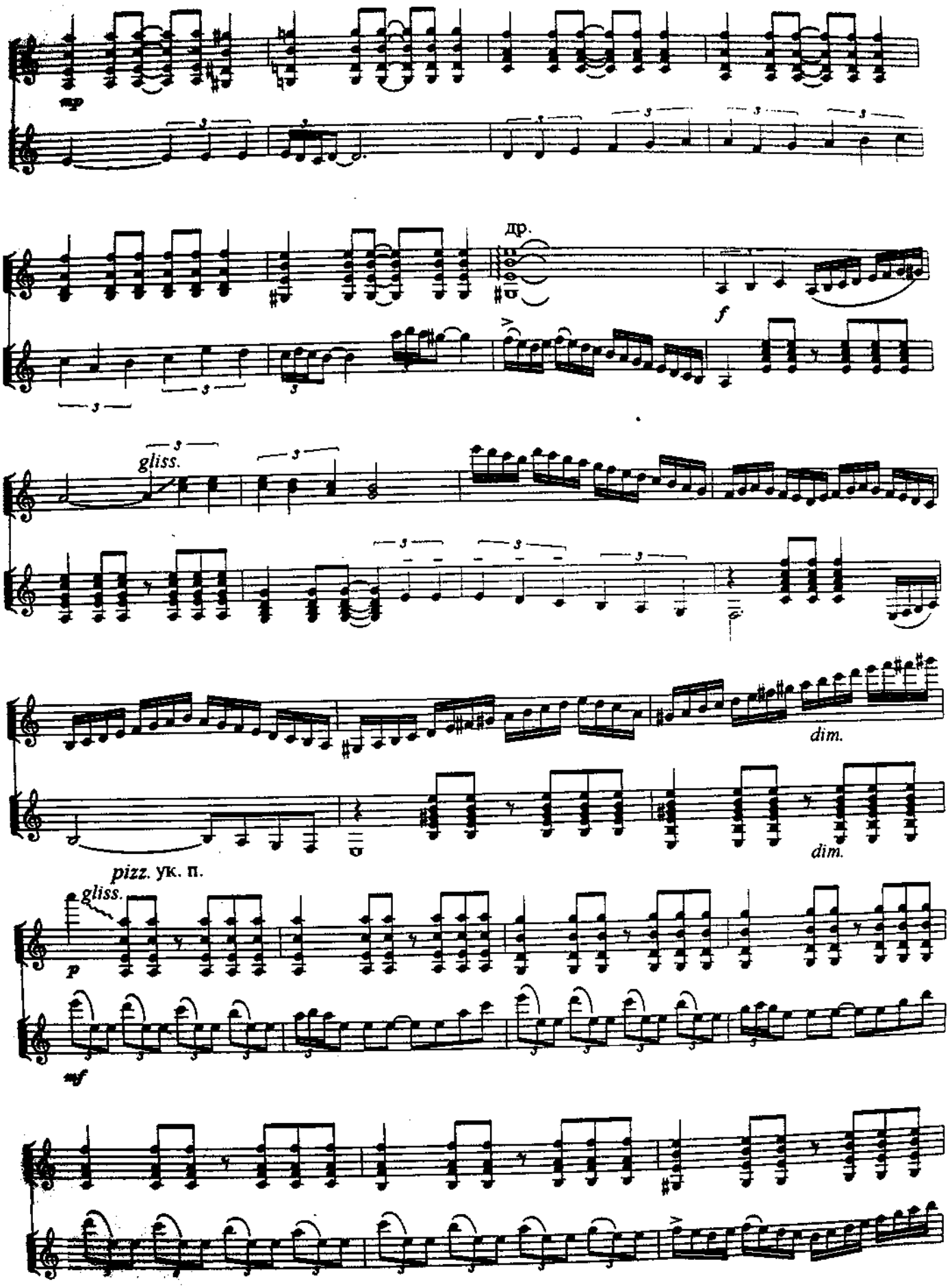
Скоро, с огнём

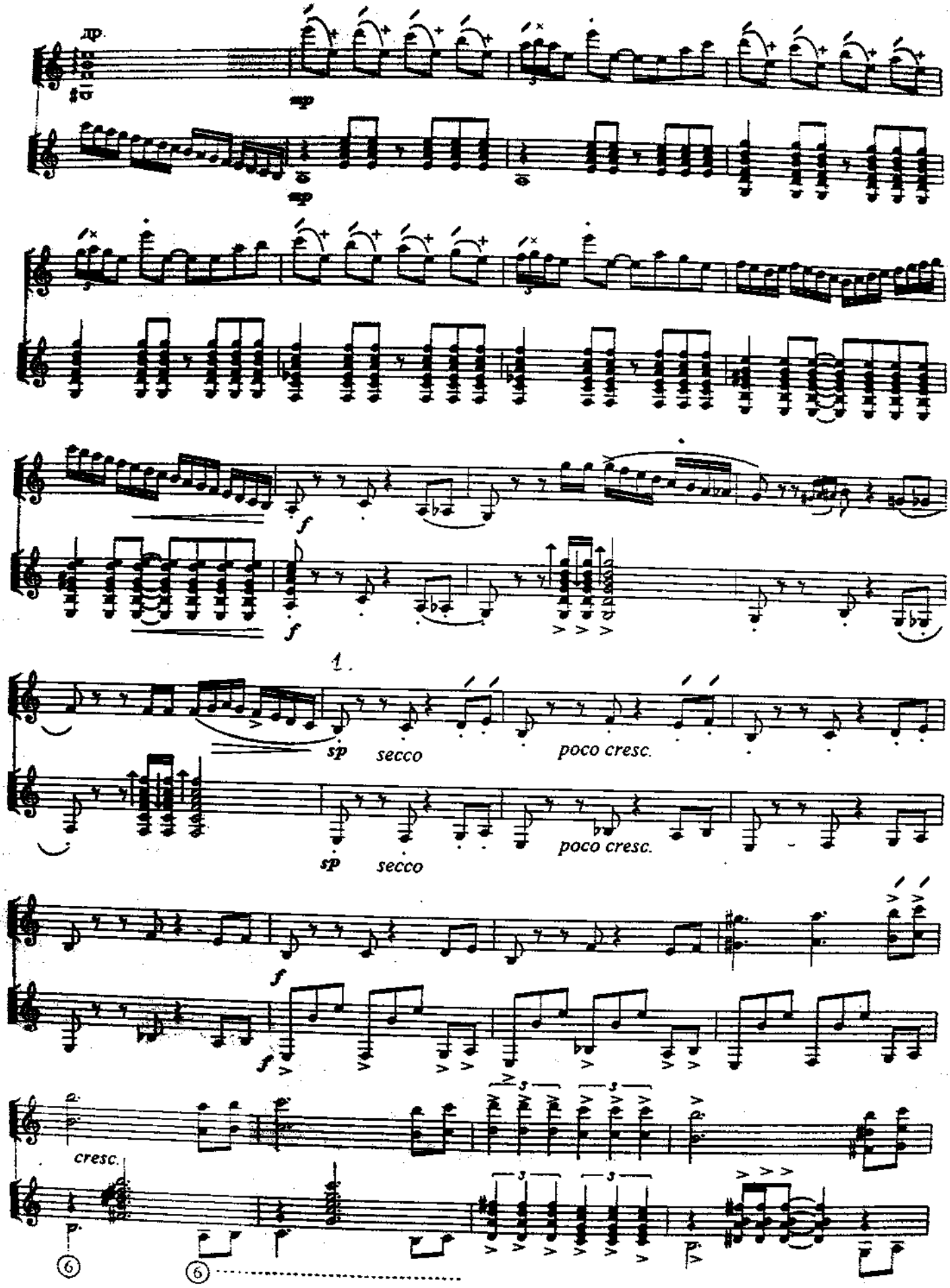
В.КОЗЛОВ

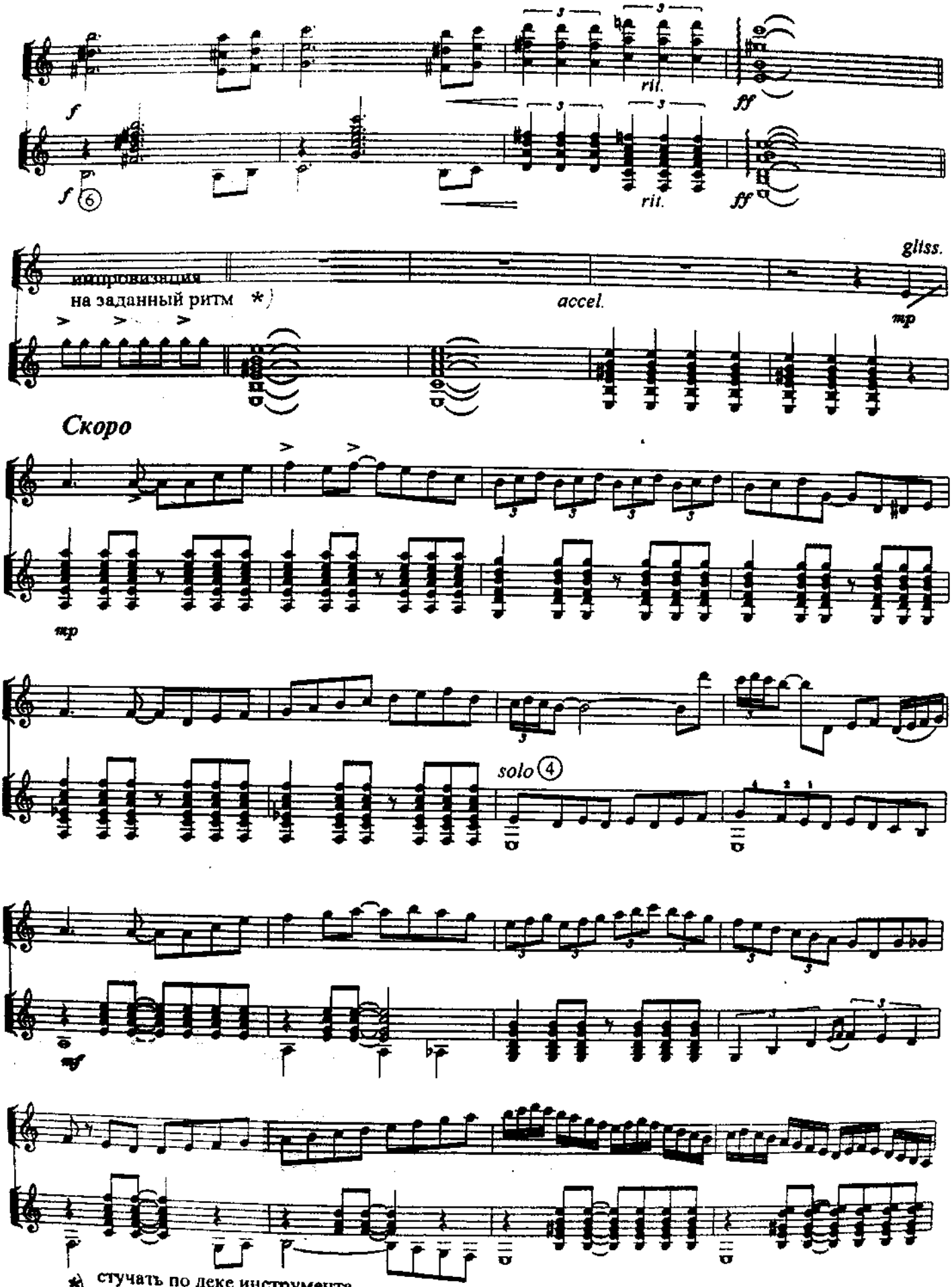


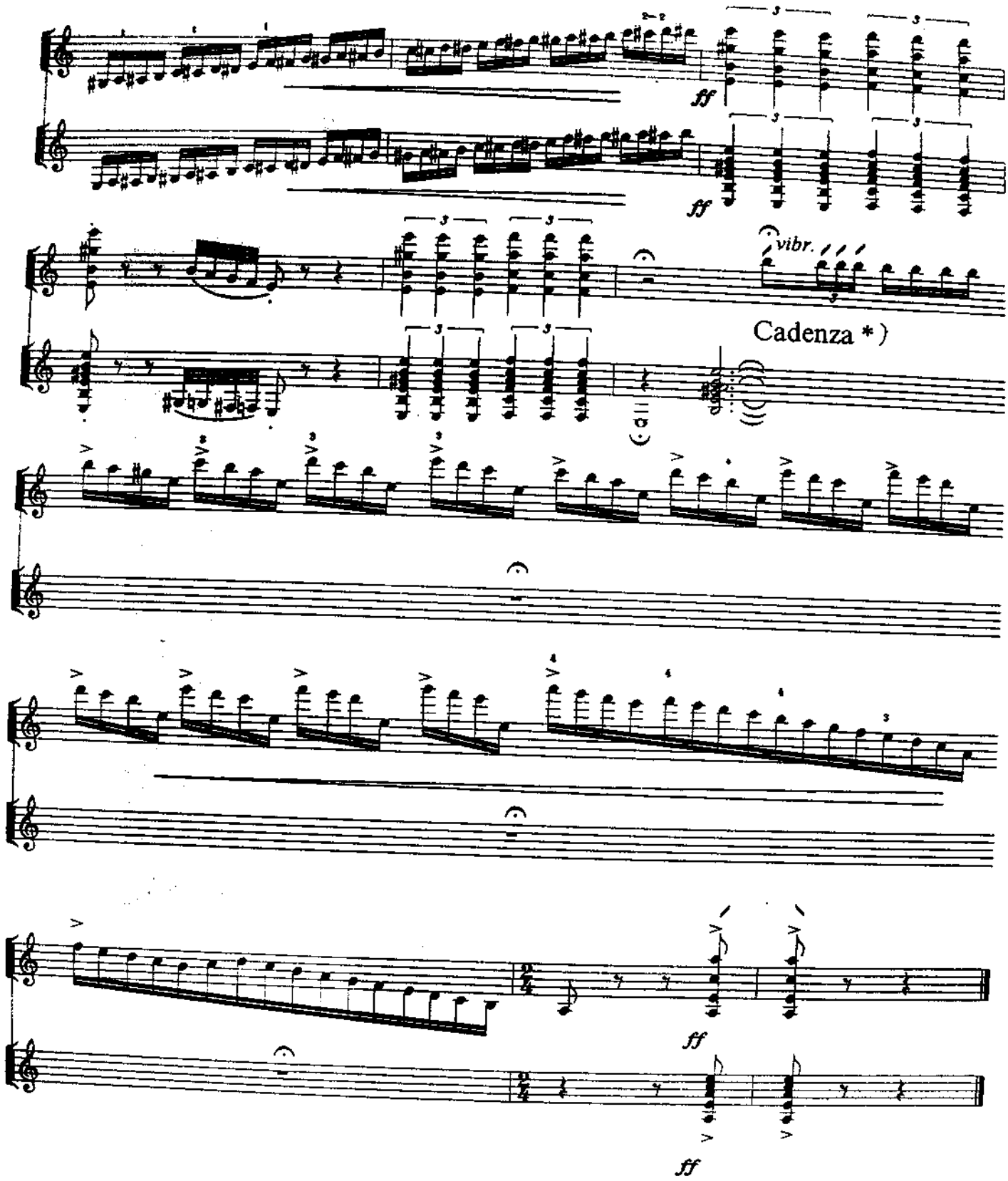

solo
4
4
5
f
mf
cresc.
cresc.
ff
ff
gliss.
vibr.
mp
ff
ff
p
sul tasto


у подст.
gliss.
mf
cresc.
f
mf
f
f
cresc.
tamb.
sp
trem.rasgeado
sp
D
cresc.
f
solo
f


mp
др.
f
gliss.
dim.
dim.
pizz. ук. п.
gliss.
p
mf


др.
mp
mp
f
f
1.
sp
secco
poco cresc.
sp
secco
poco cresc.
f
f
cresc.
6
6


ril.
ff
импровизация
на заданный ритм *)
accel.
gliss.
mp
Скоро
mp
solo ④
mf
*) стучать по деке инструмента,
по зажатым струнам и т.д.



*) каденция И.Гареевой

В. Т. Борисову

КОНЦЕРТ

для домри з оркестром

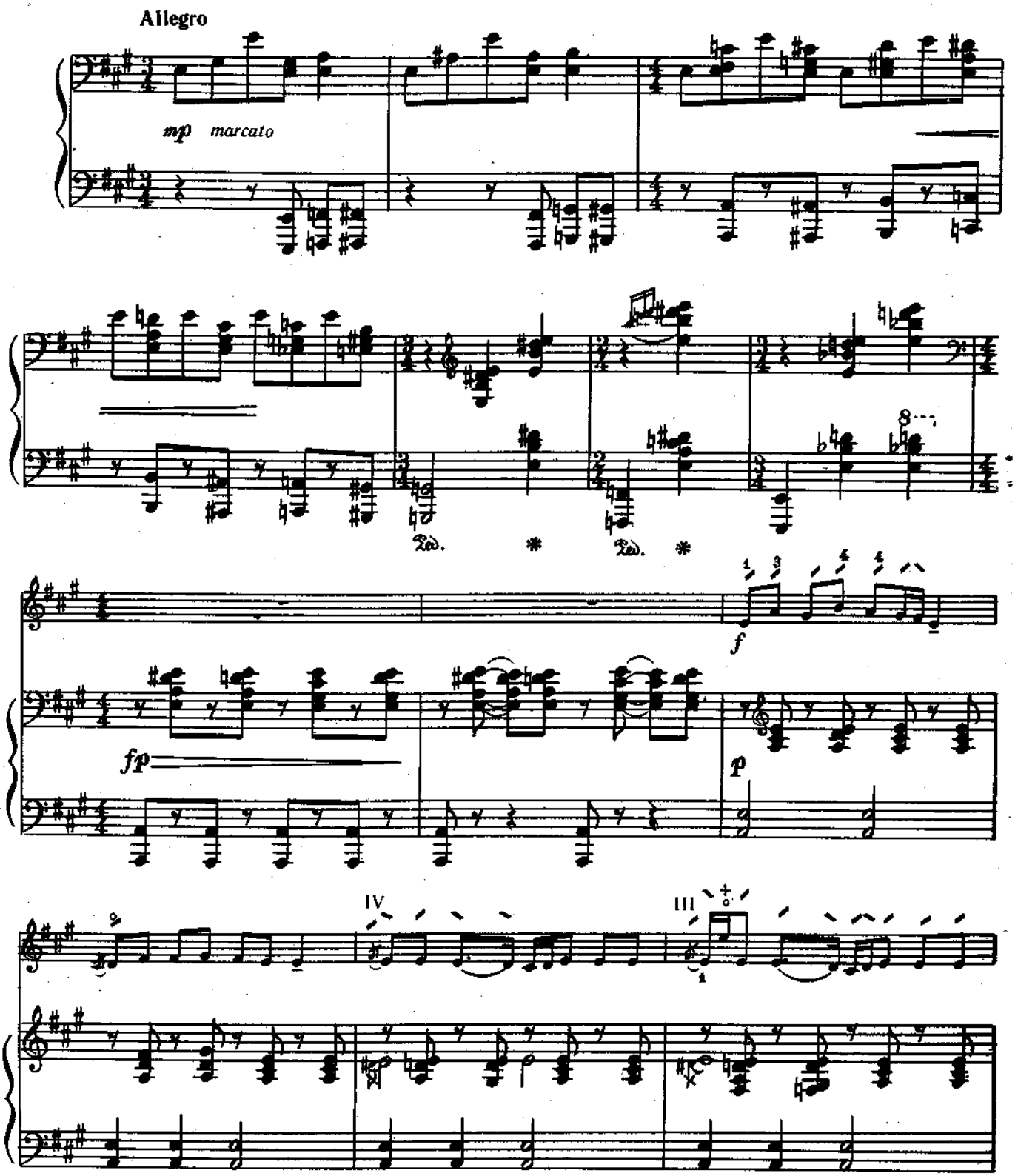
В. Подгорний

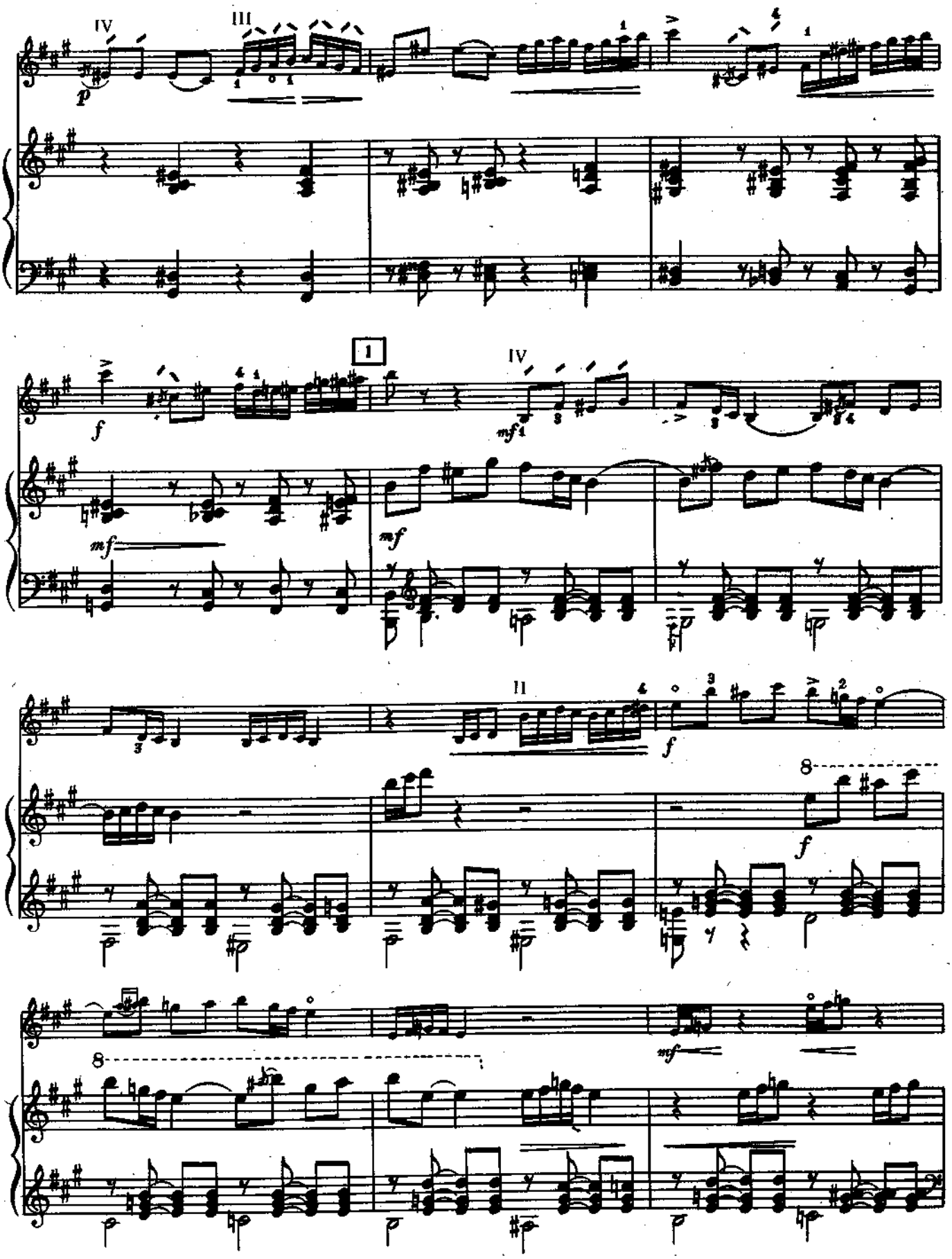
В. Т. Борисову

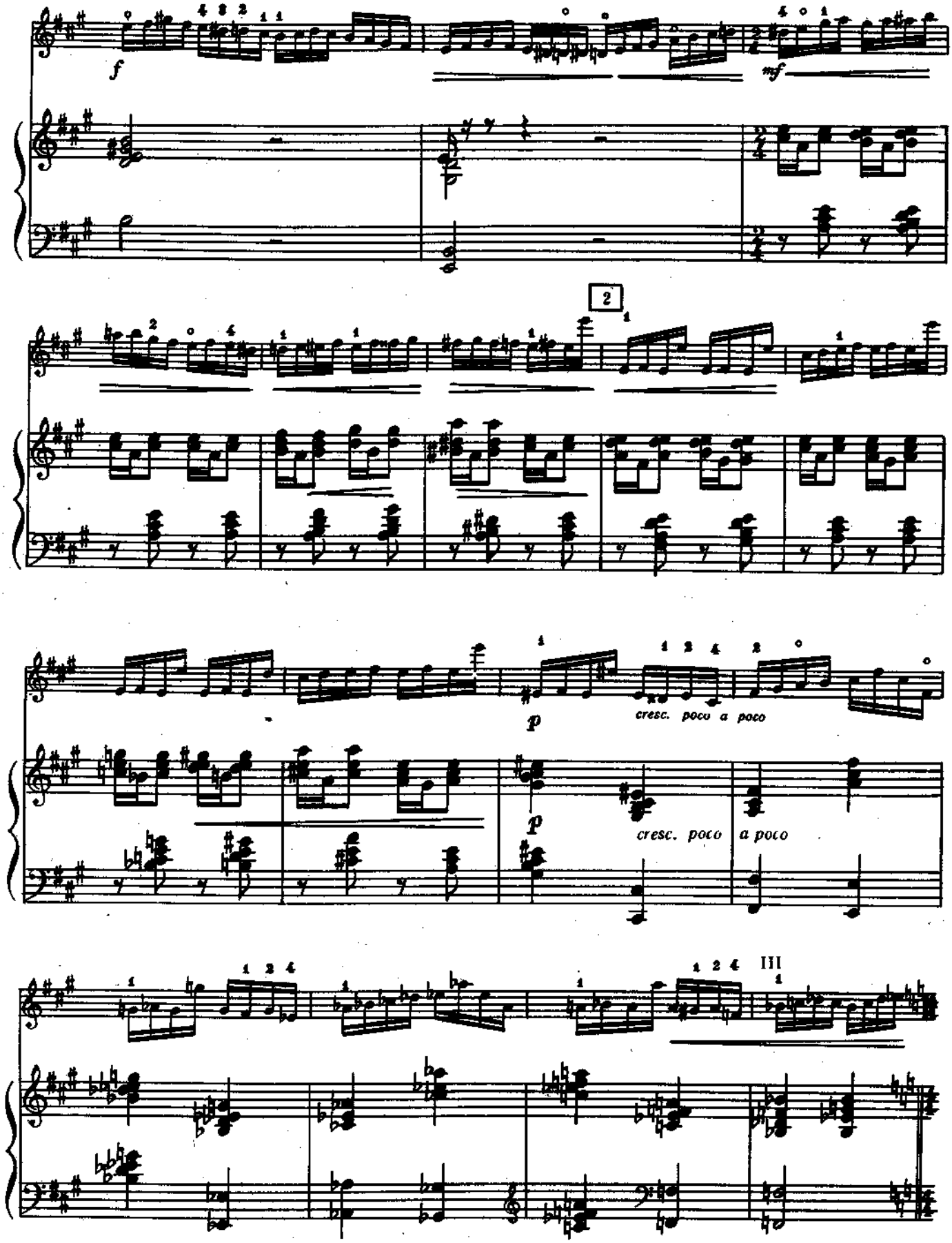
КОНЦЕРТ

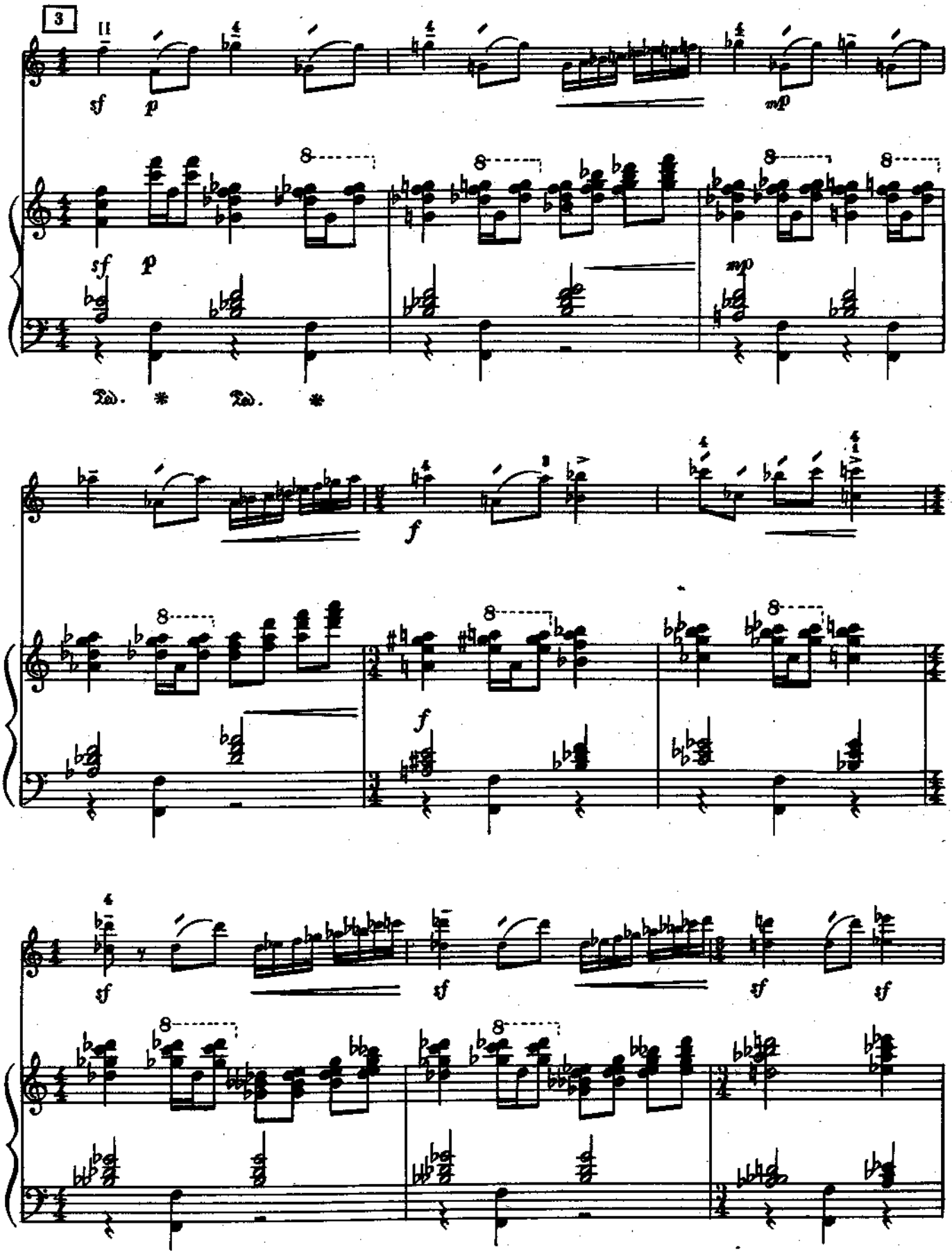
для домры с оркестром

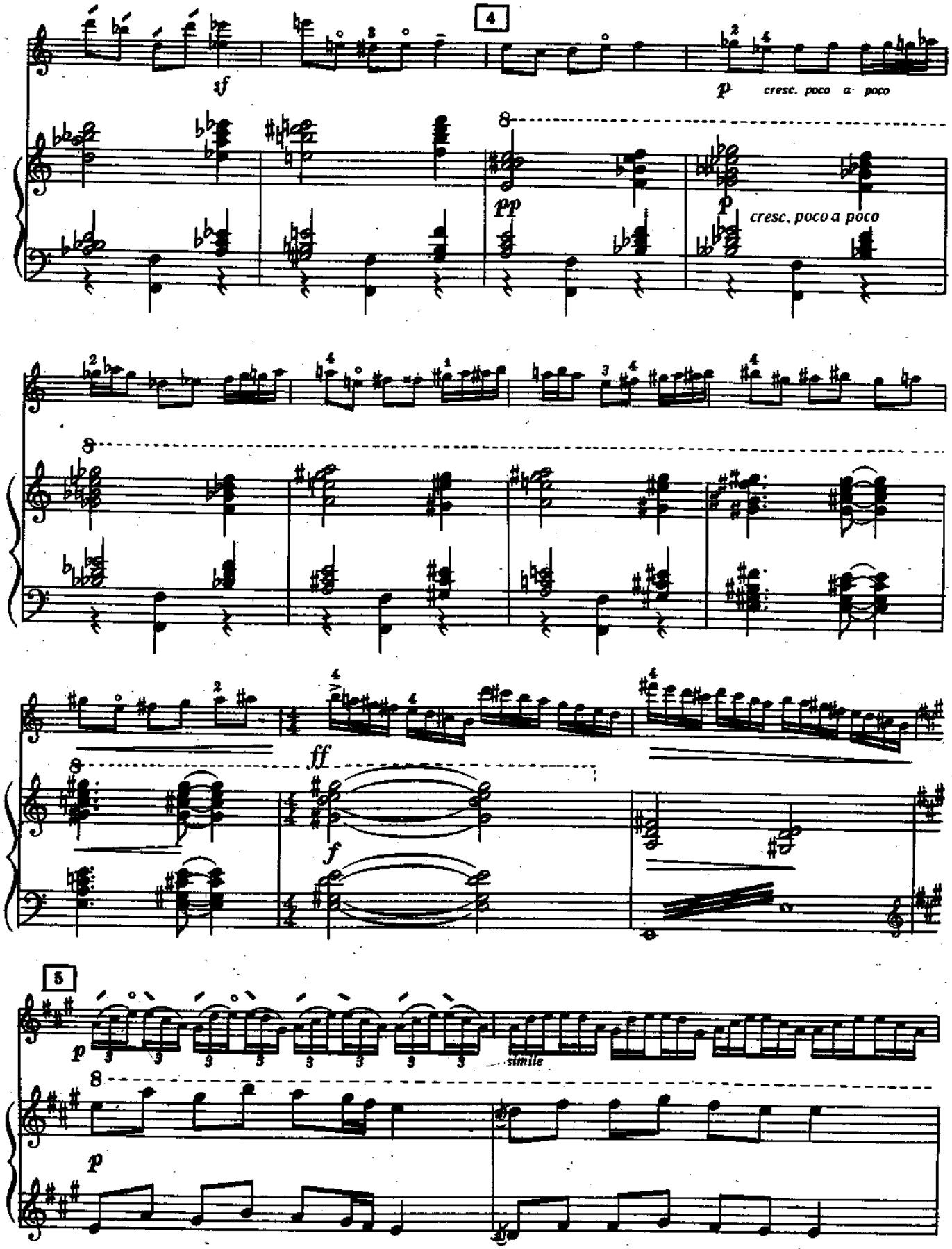
В. Подгорный

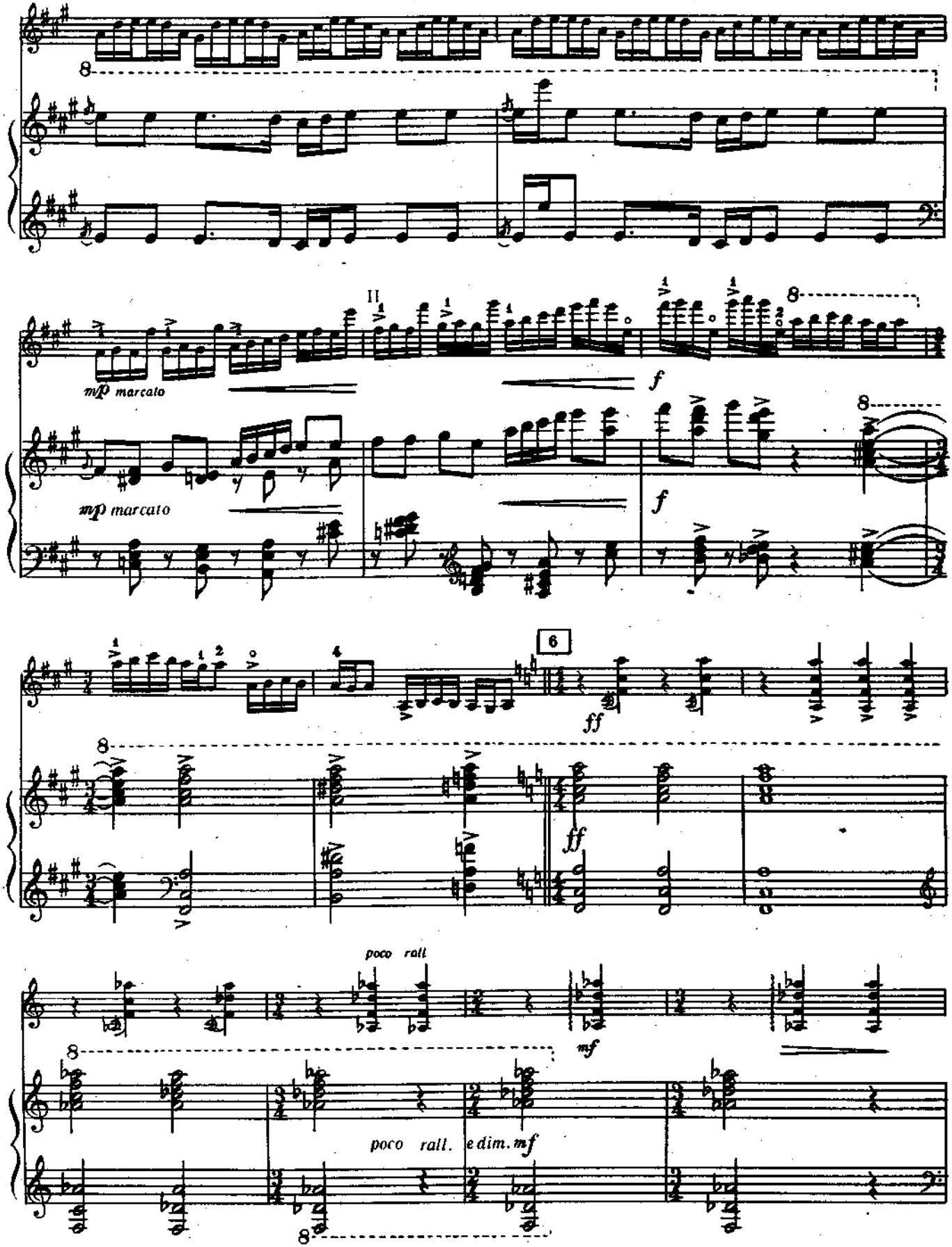


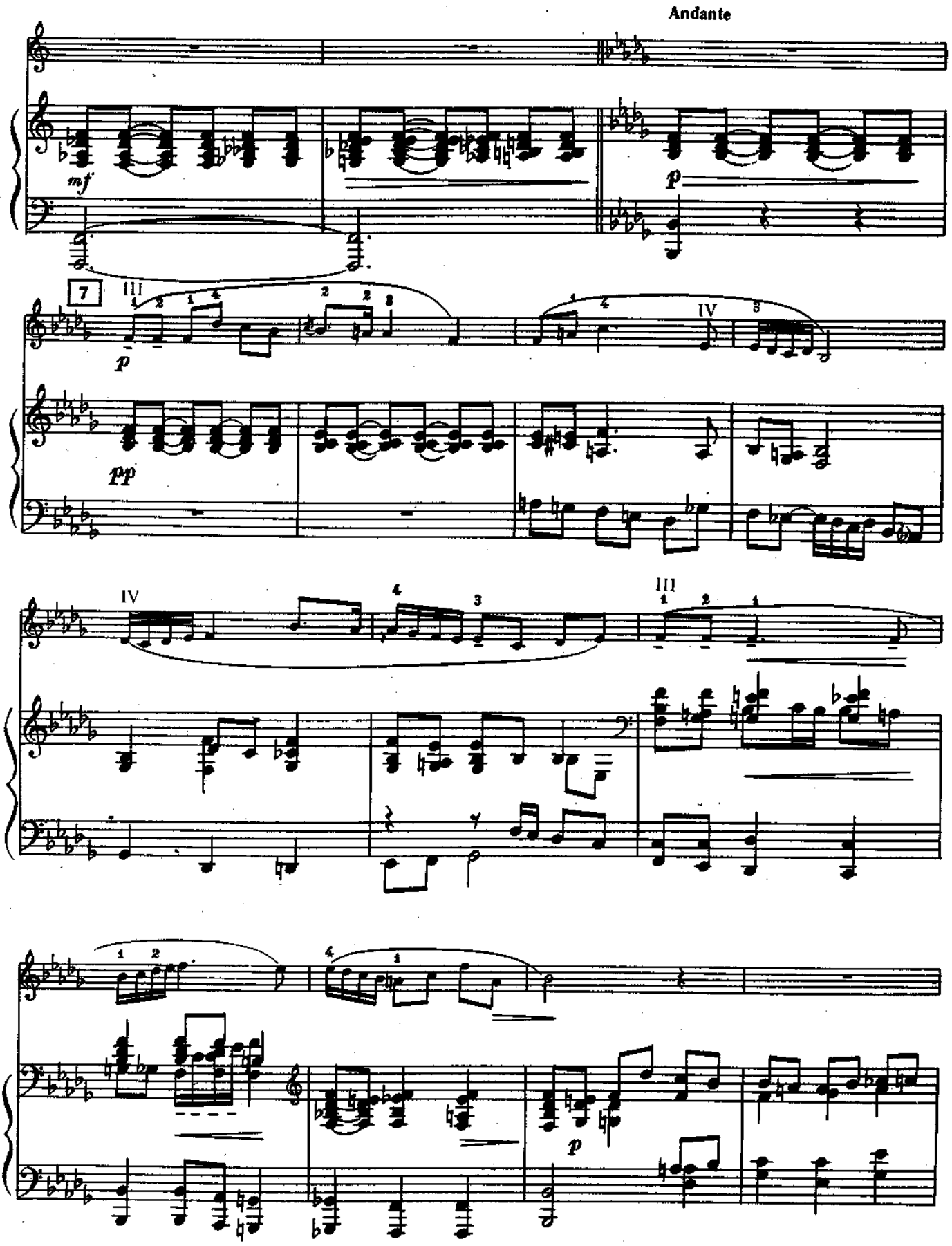

IV
III
p
1
f
IV
mf
mf
mf
II
f
8
f
8
mf

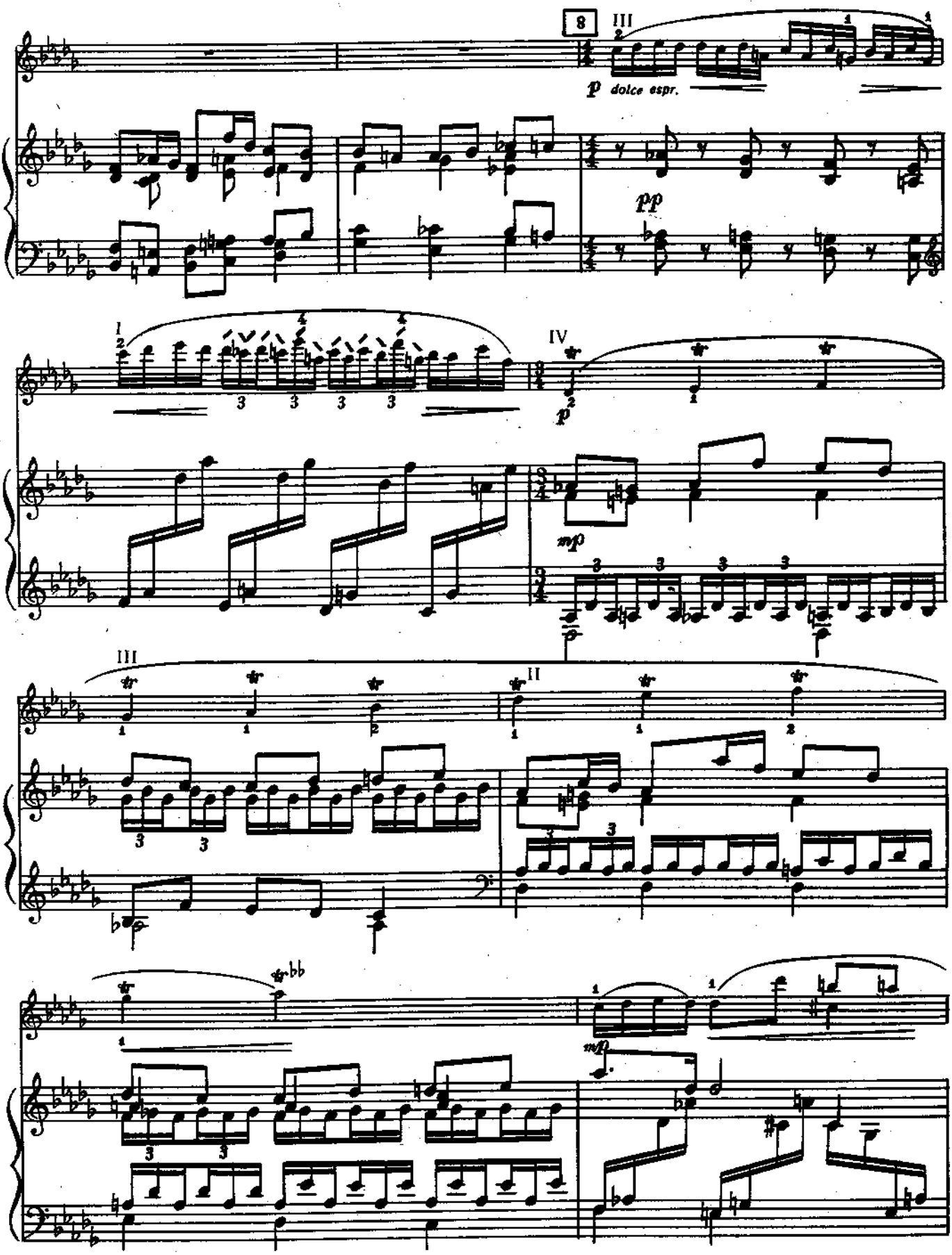

f
mf
2
p
cresc. poco a poco
p
cresc. poco a poco
III

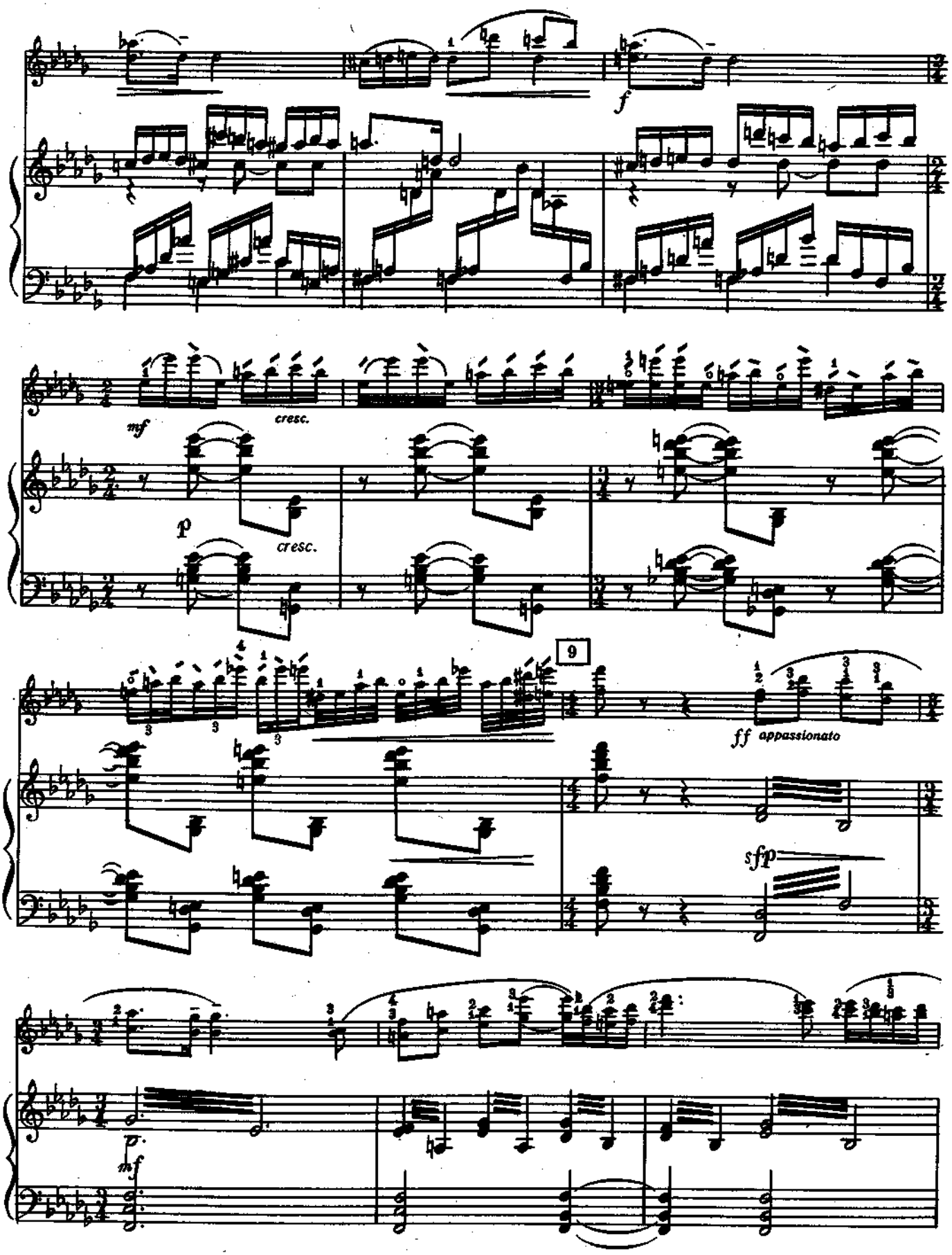

3
sf
p
mp
sf
p
mp
Ped. * Ped. *
f
f
sf
sf
sf
sf

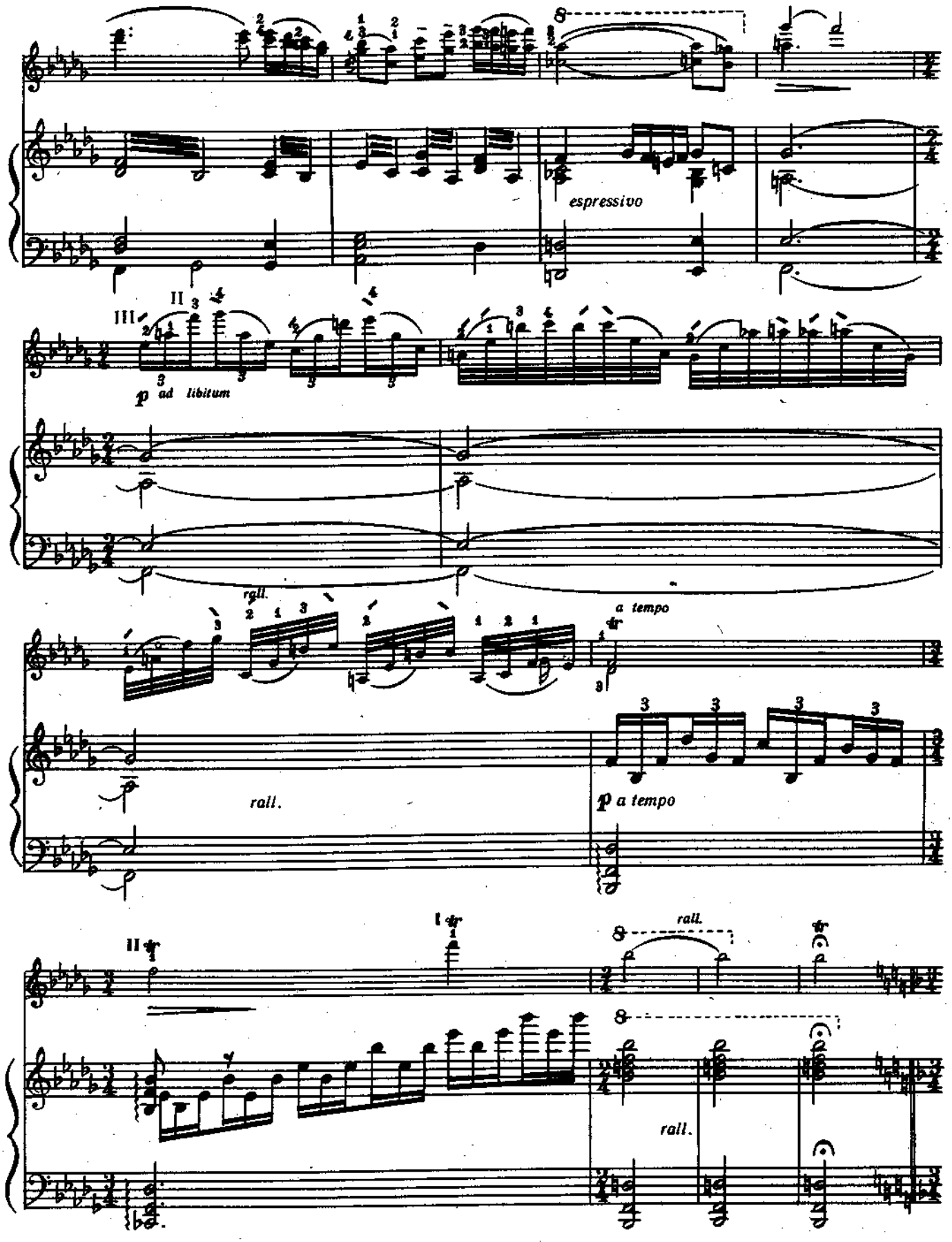

4
sf
p
cresc. poco a poco
pp
p
cresc. poco a poco
ff
f
5
p
simile
p

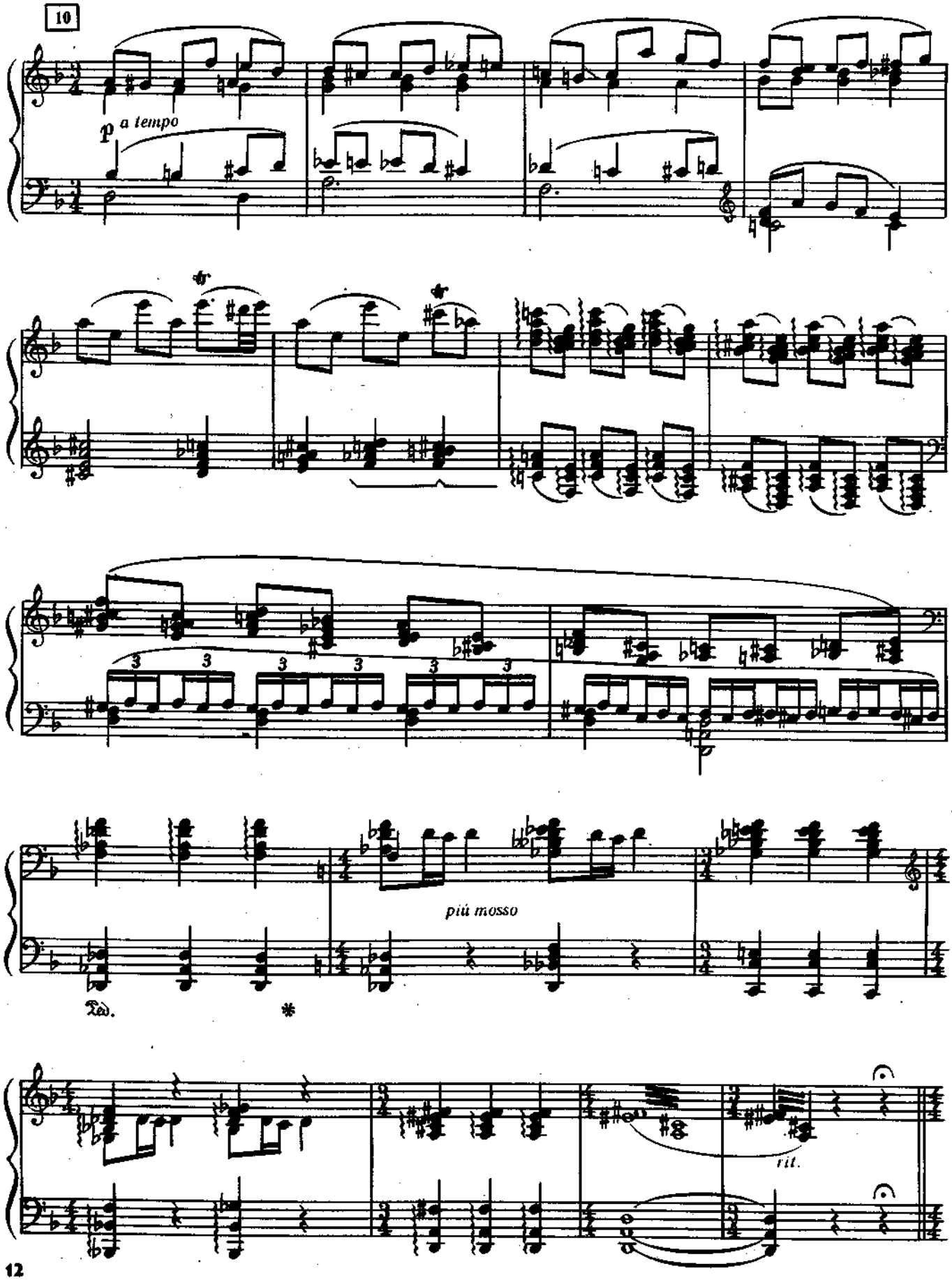

mp marcato
f
mp marcato
f
6
ff
ff
poco rall
mf
poco rall. e dim. mf

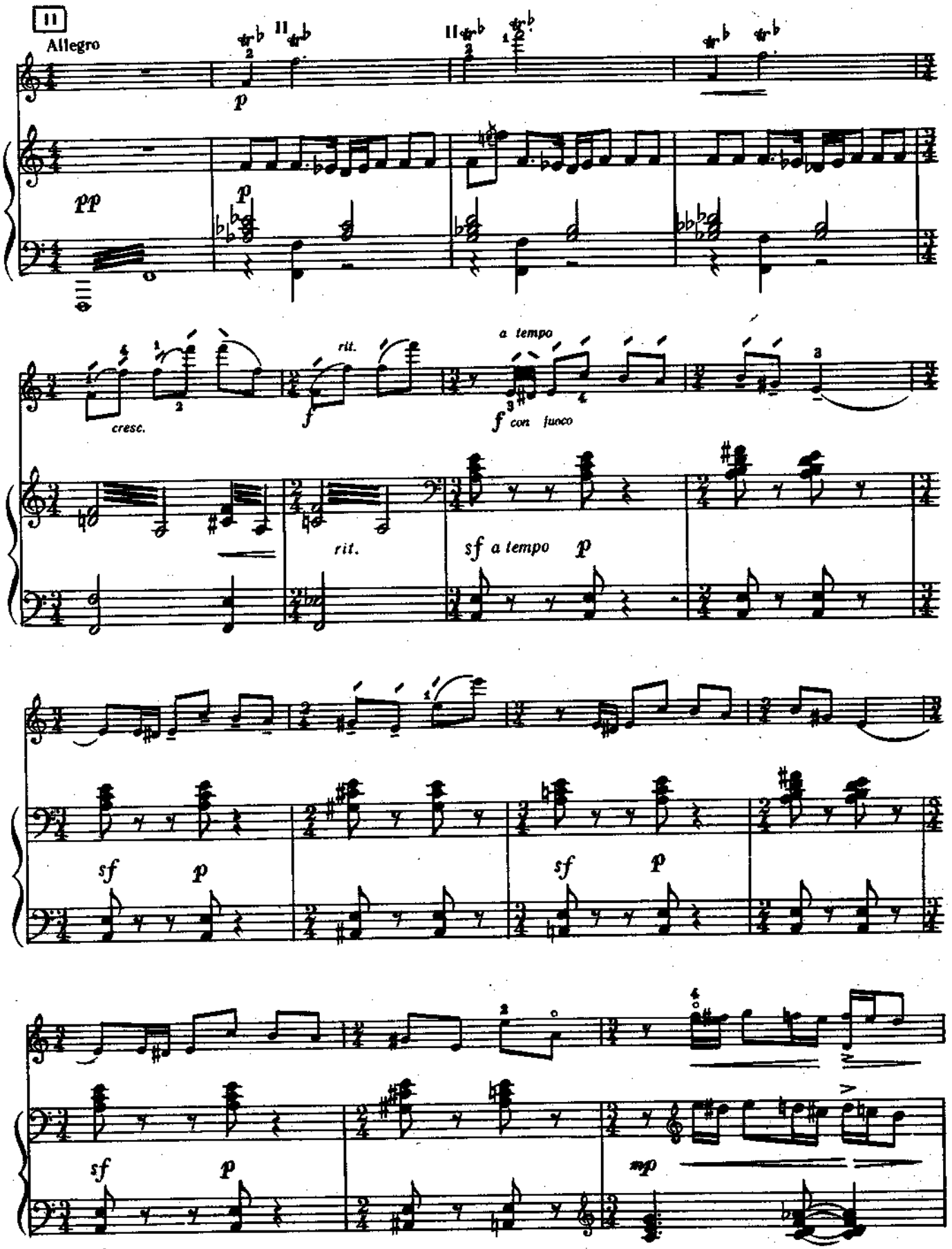

Andante
mf
p
7
III
IV
pp
IV
III
p

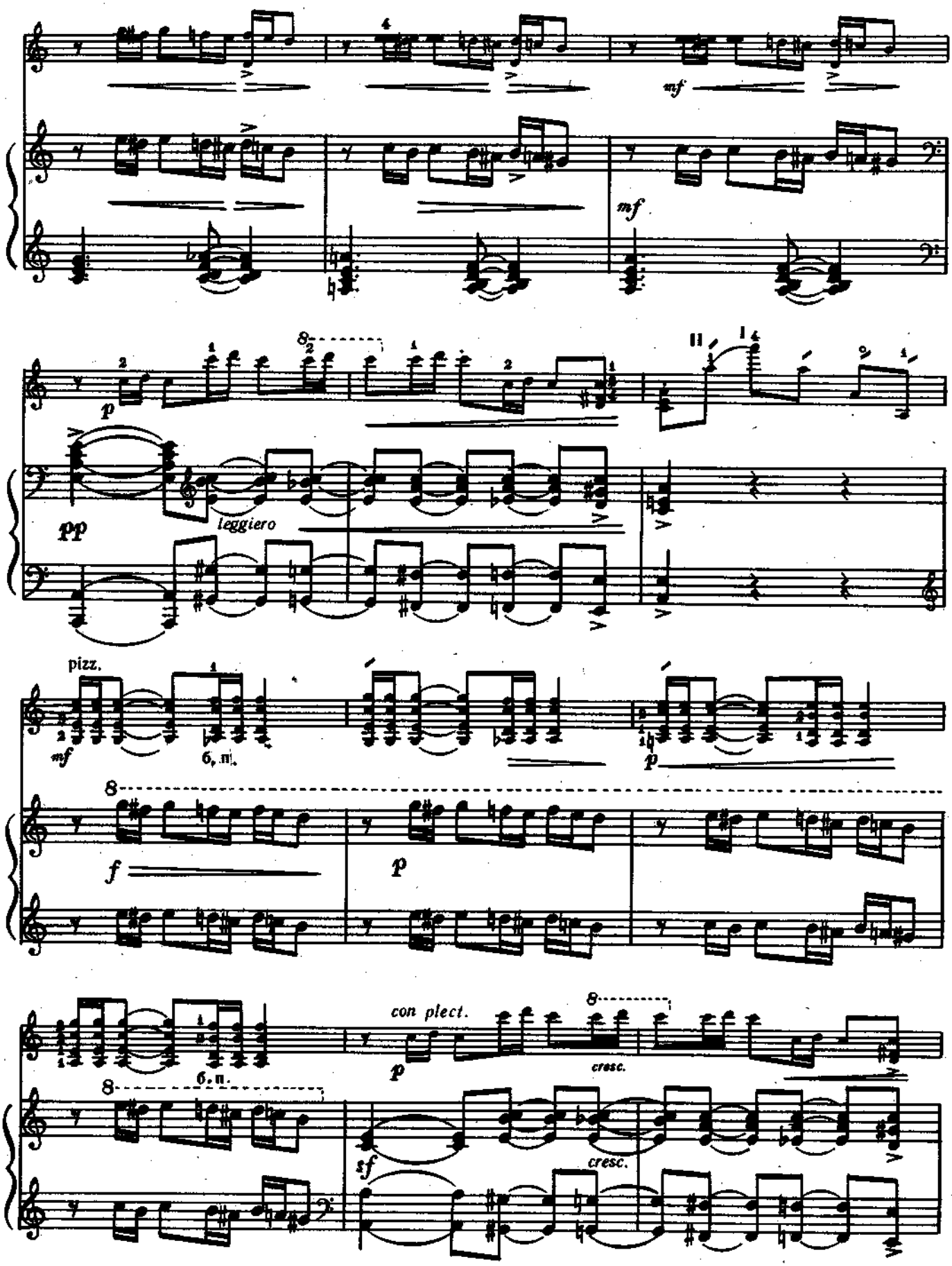

8
III
p dolce espr.
pp
IV
mp
III
II
mf

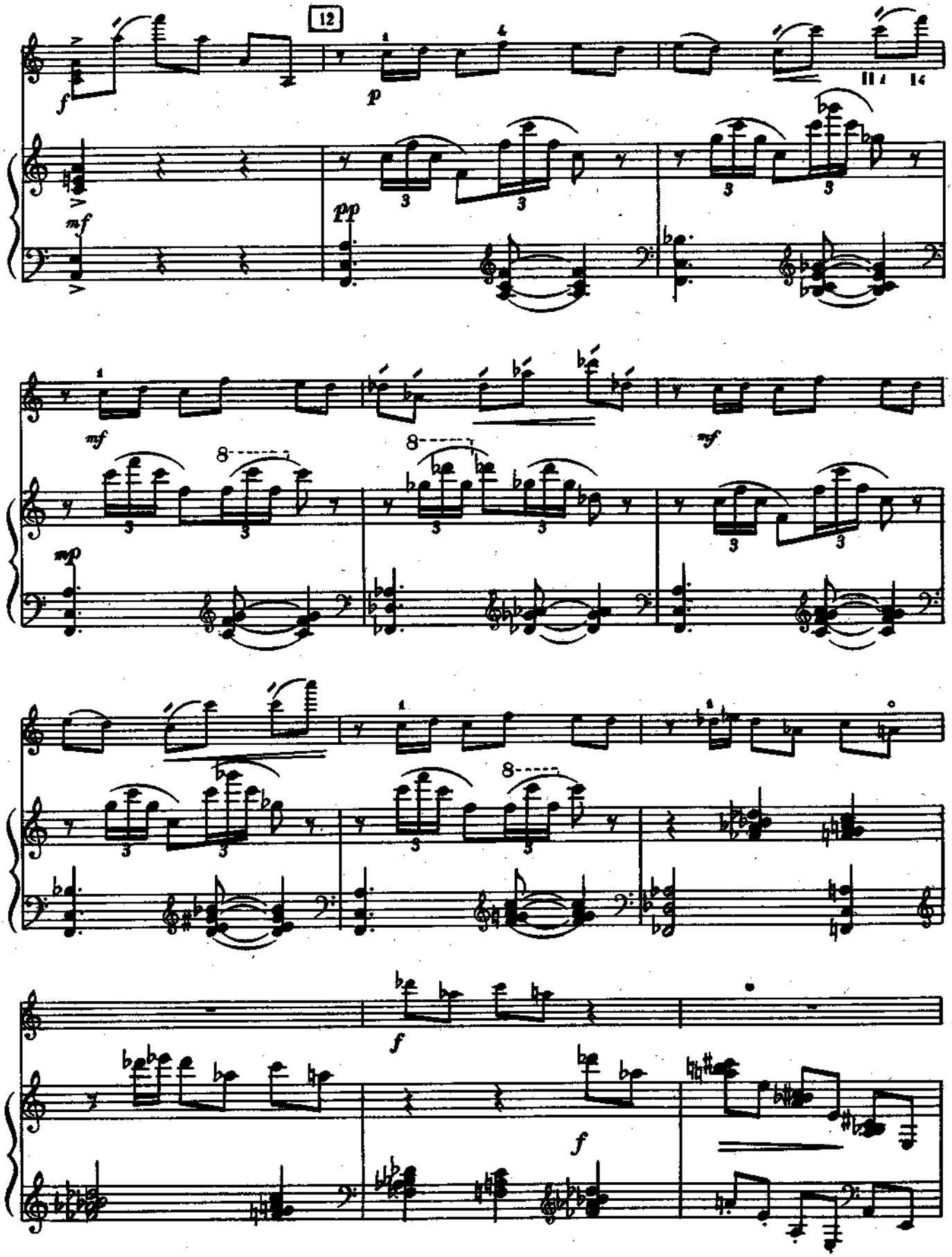

f
mf
cresc.
p
cresc.
9
ff appassionato
sfp
p
mf

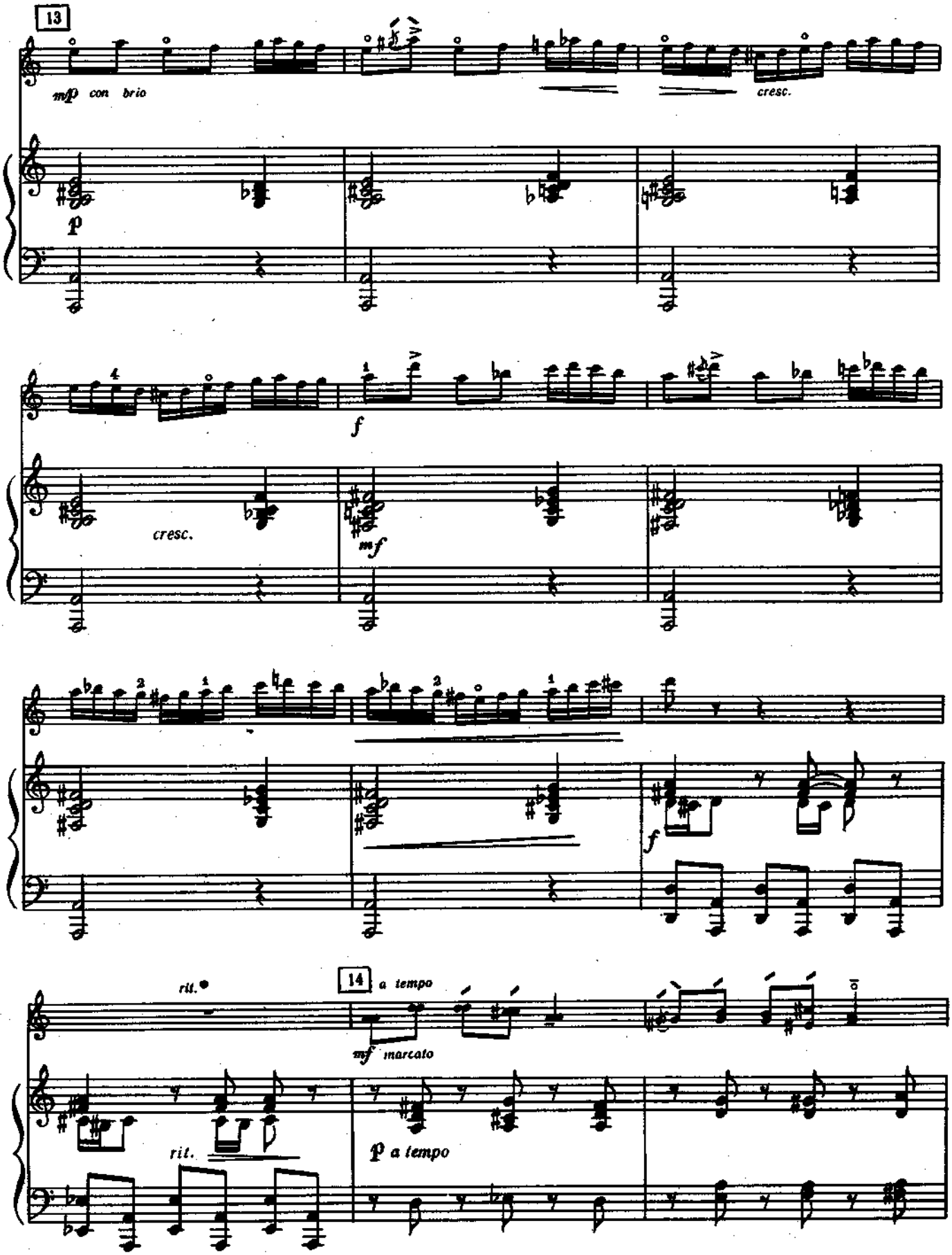

espressivo
p ad libitum
rall.
a tempo
rall.
p a tempo
rall.
rall.

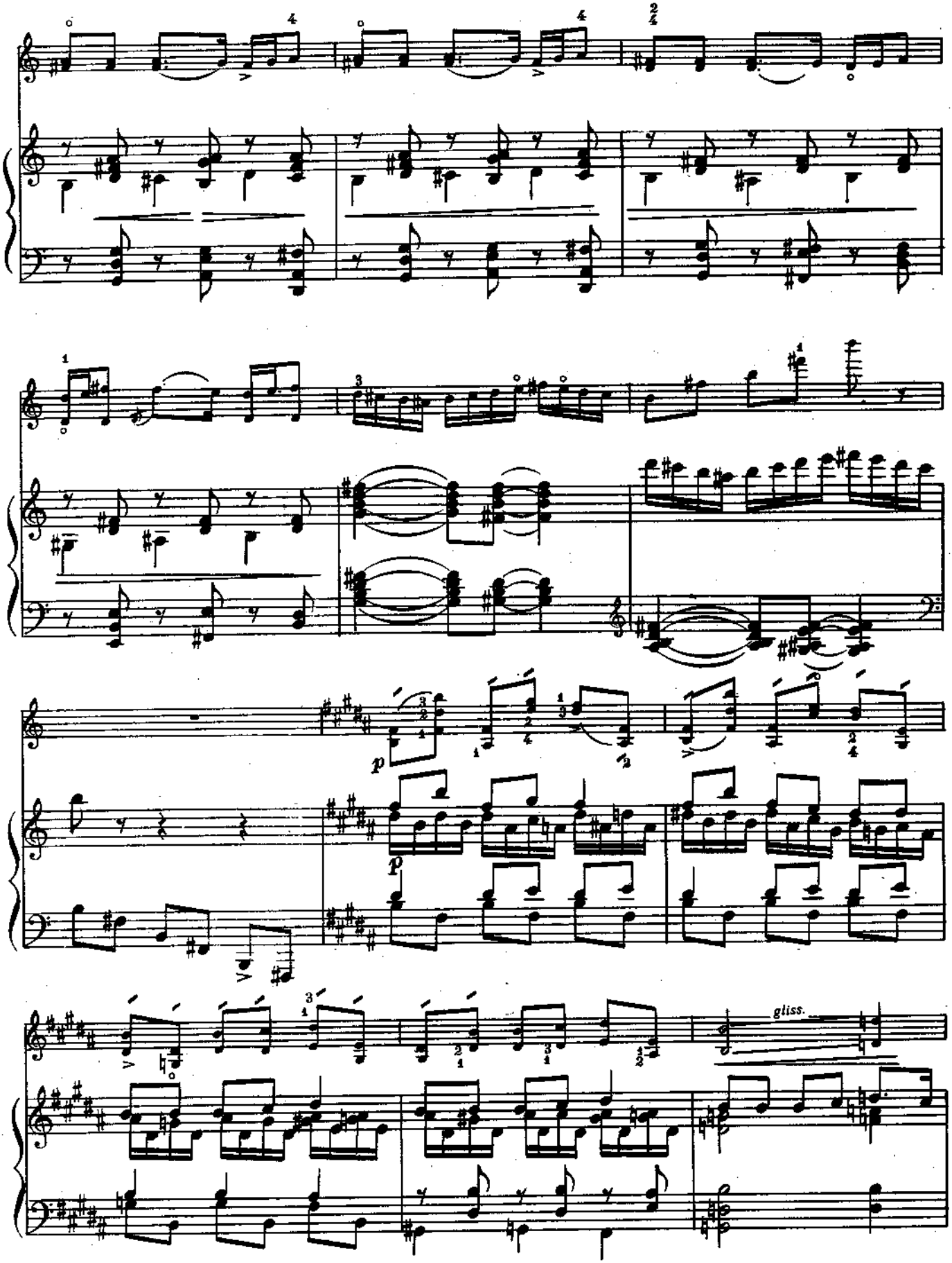

10
p a tempo
più mosso
Ped.
*
rit.

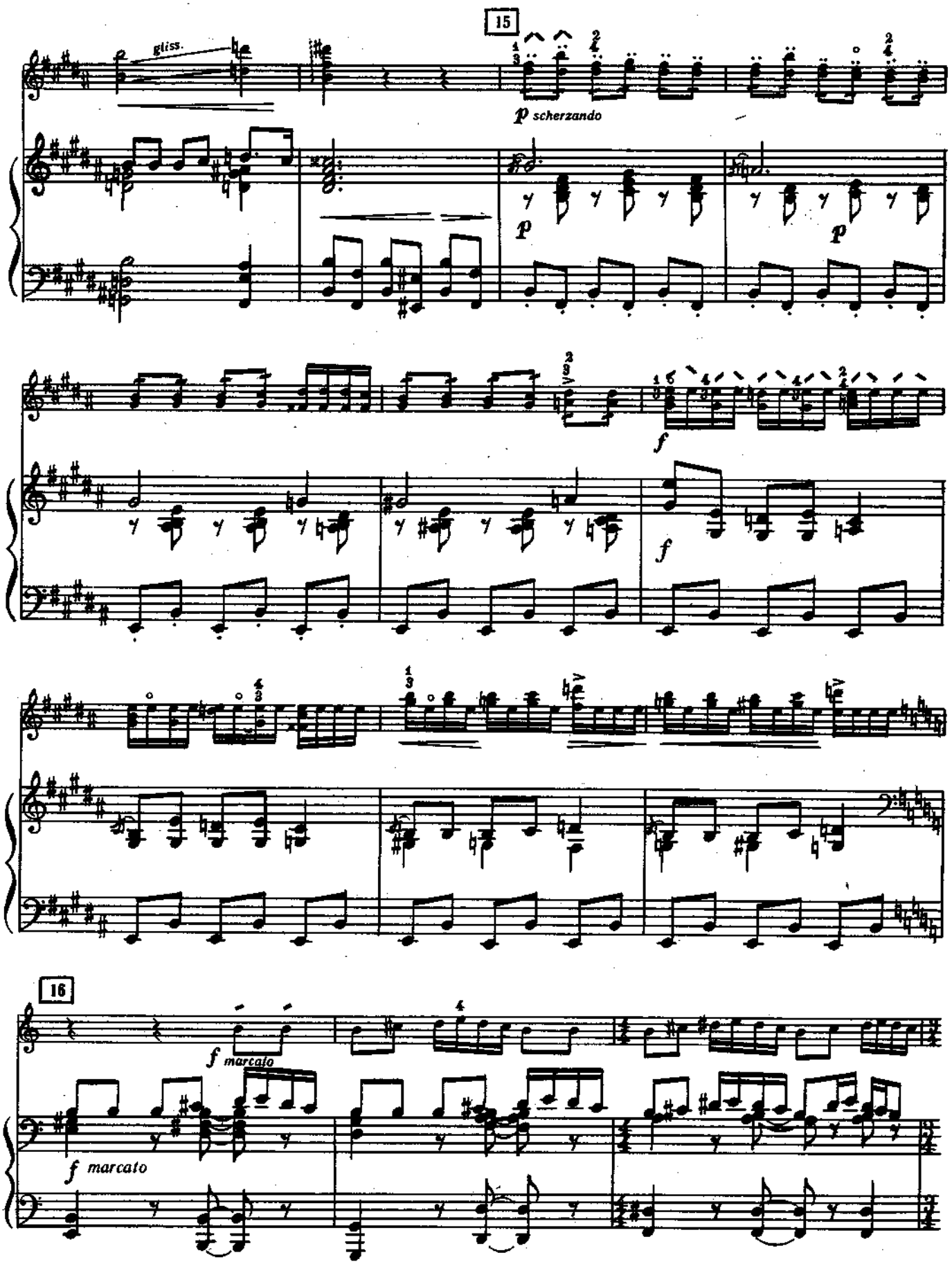

11
Allegro
p
pp
p
cresc.
rit.
a tempo
f con fuoco
rit.
sf a tempo
p
sf
p
sf
p
sf
p
mp

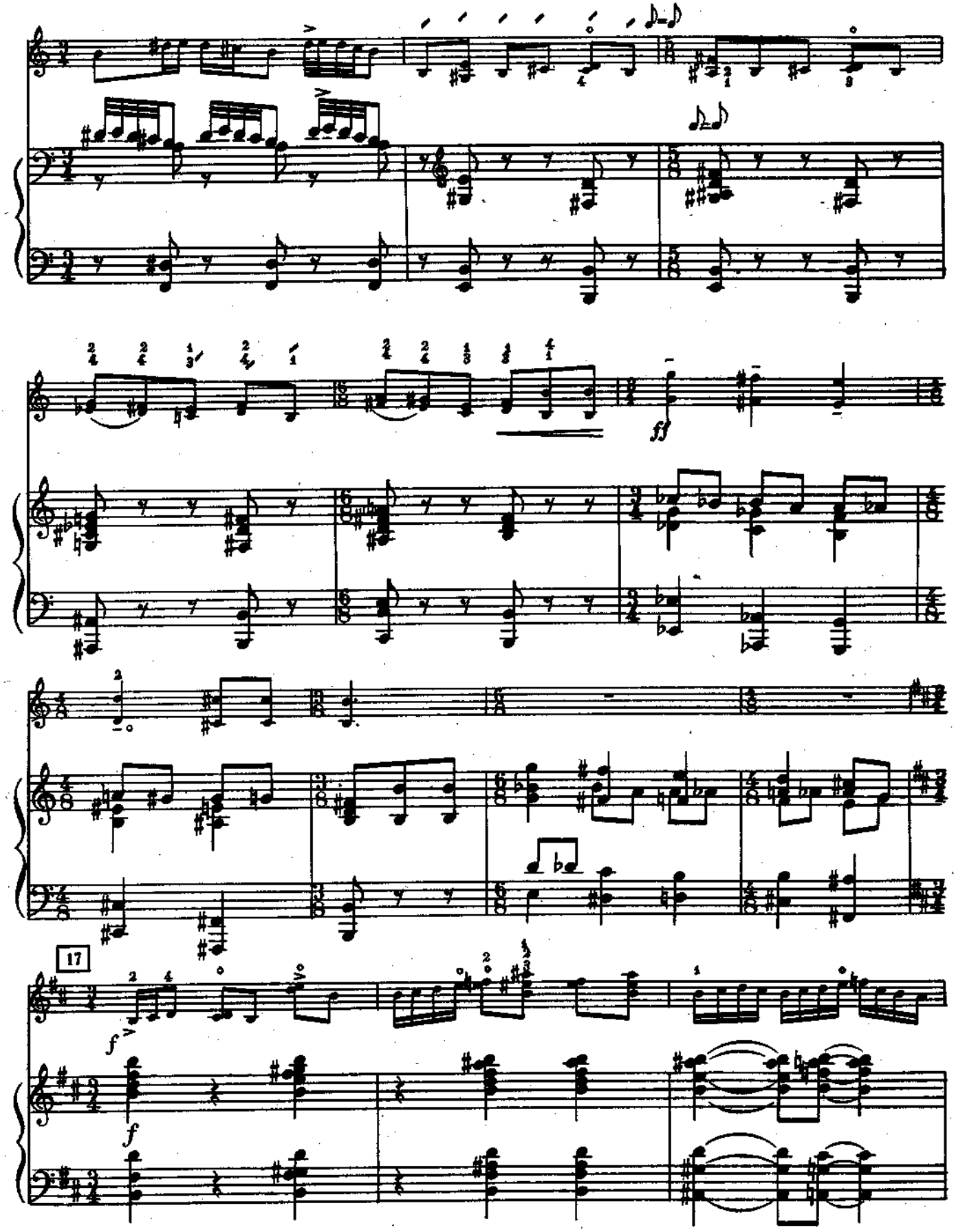

mf
mf
p
pp
leggiero
pizz.
mf
б. п.
p
f
p
con plect.
p
cresc.
б. п.
sf
cresc.

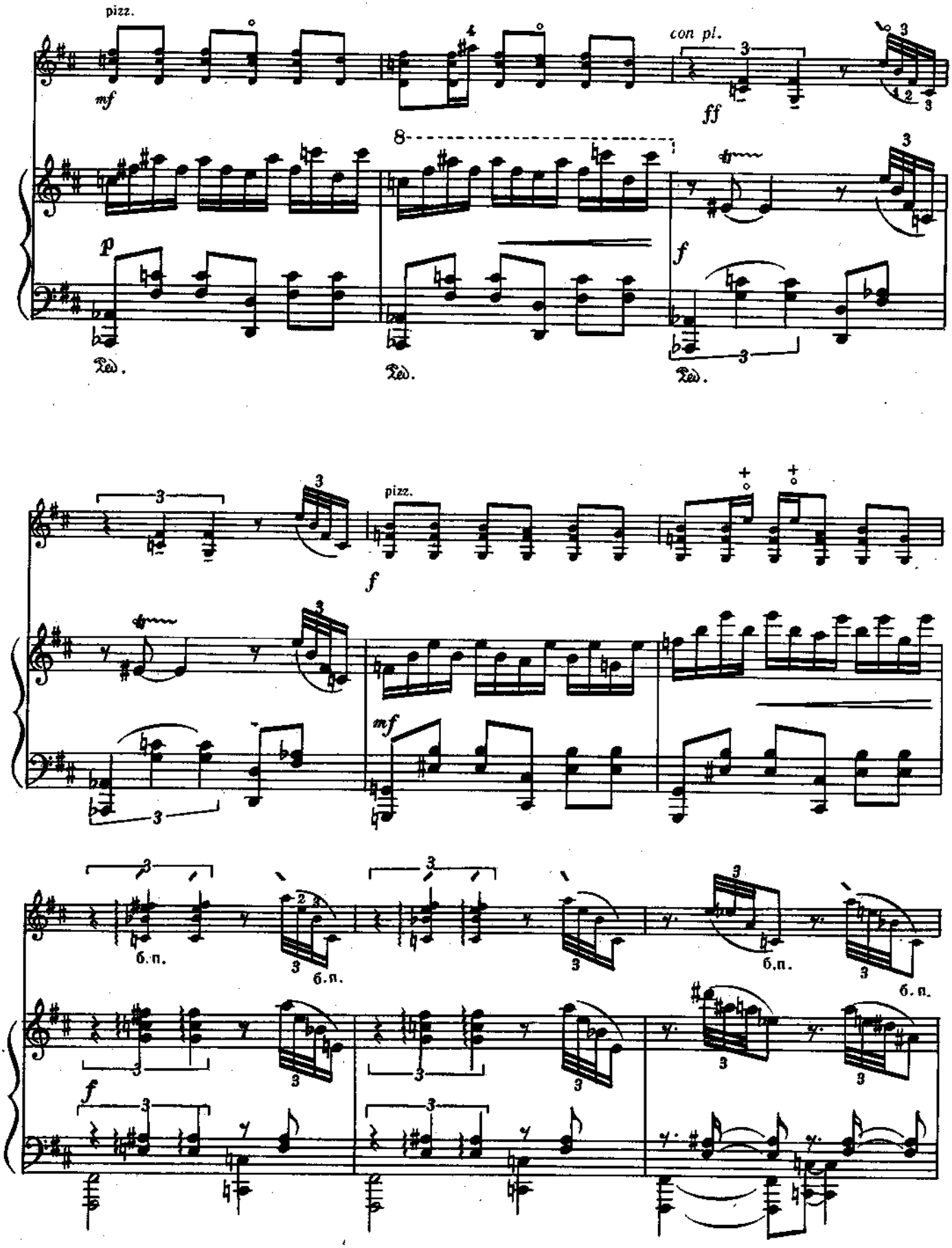

12
f
p
mf
pp
mf
mf
mp
f
f

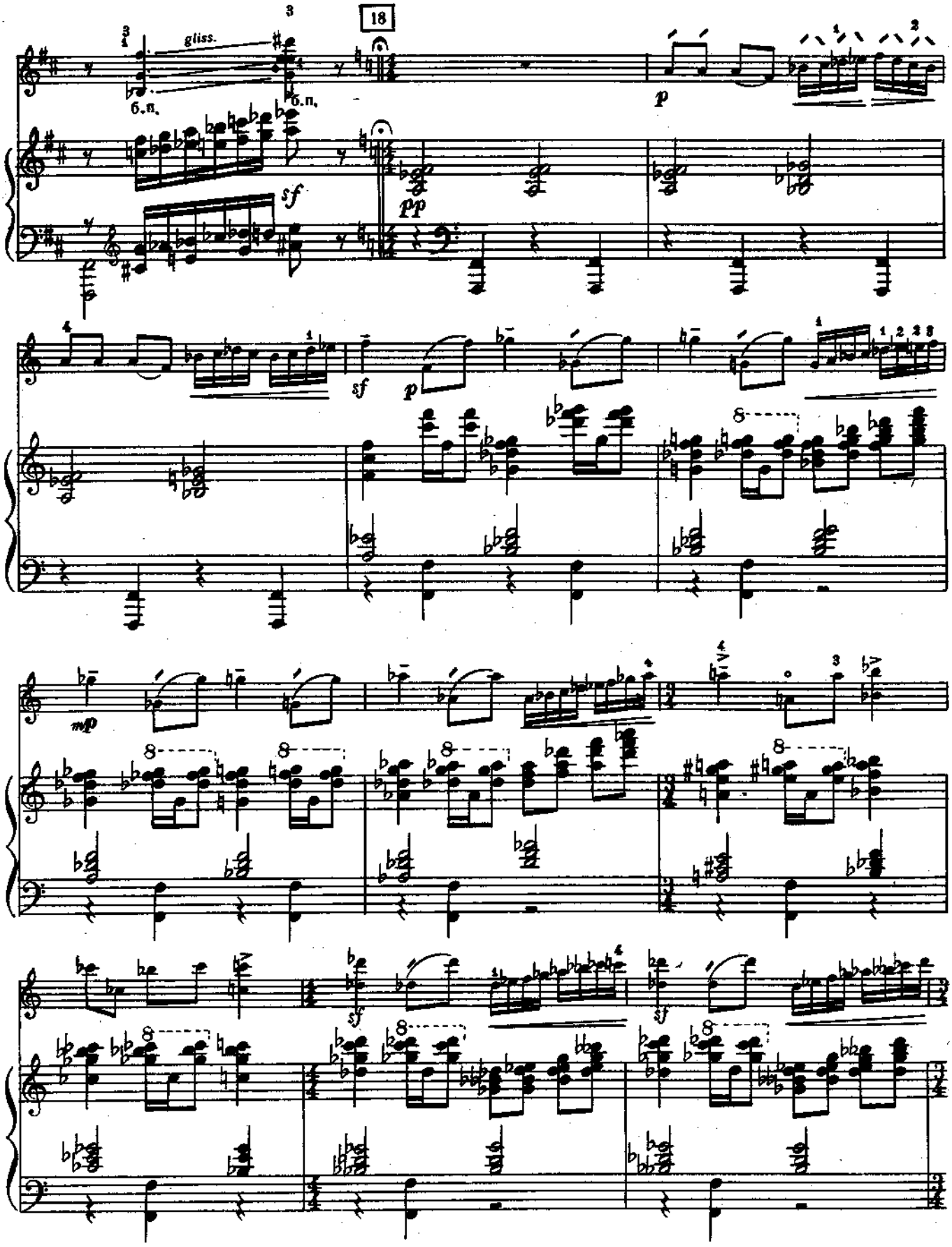

13
mp con brio
cresc.
p
f
cresc.
mf
f
rit.
14
a tempo
mf marcato
rit.
p a tempo

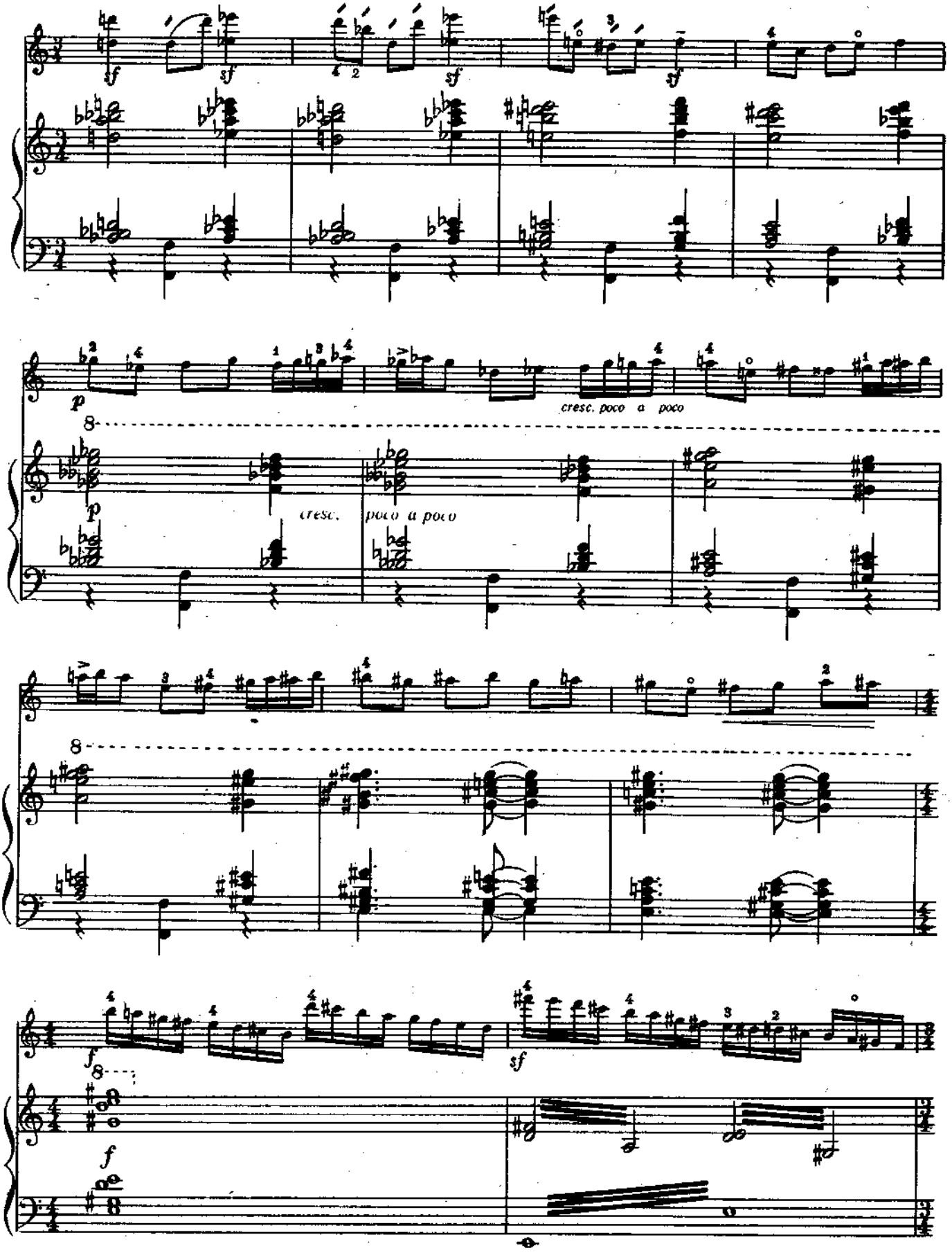

p
p
gliss.

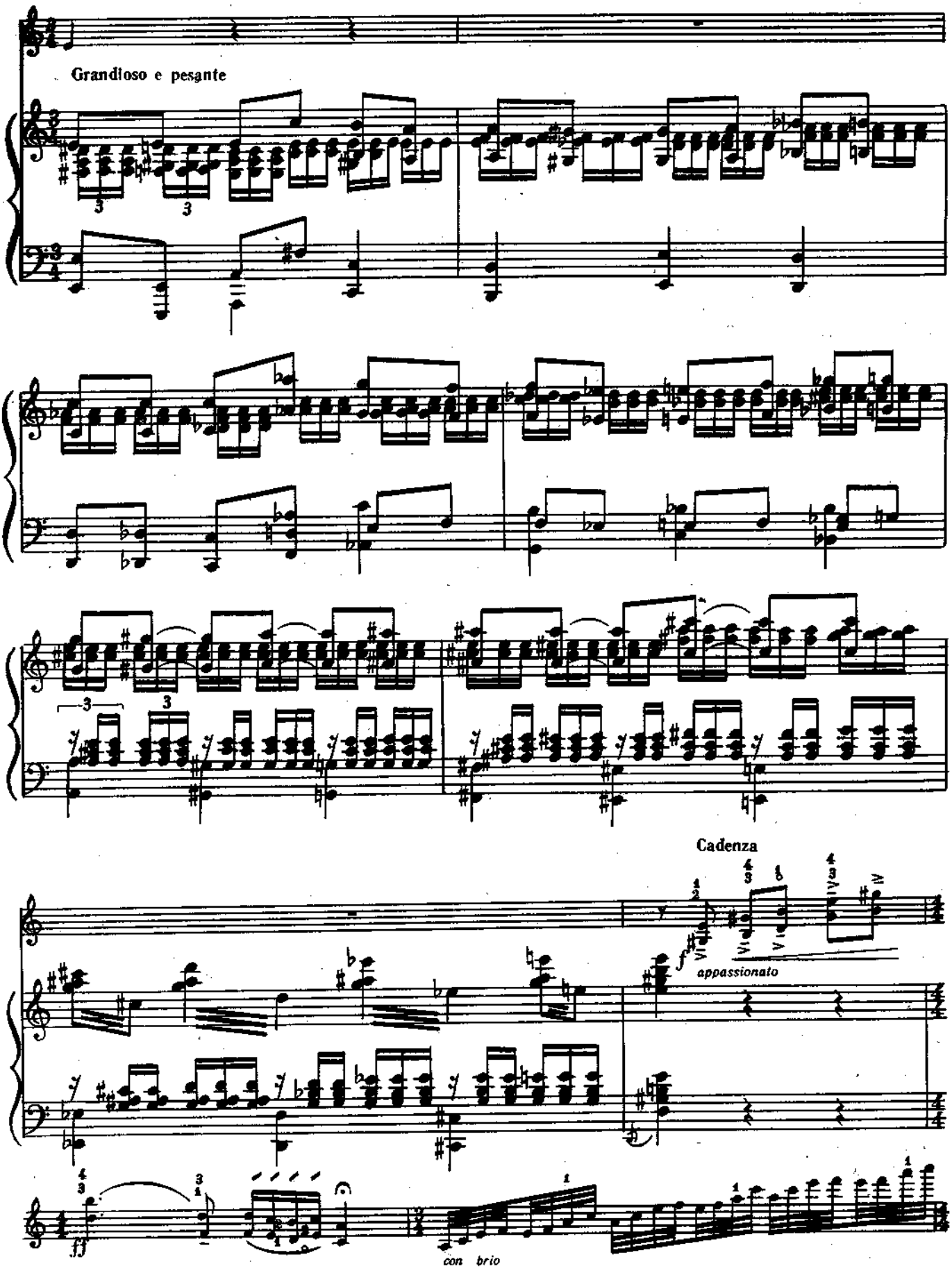

15
gliss.
p scherzando
p
p
f
f
16
f marcato
f marcato

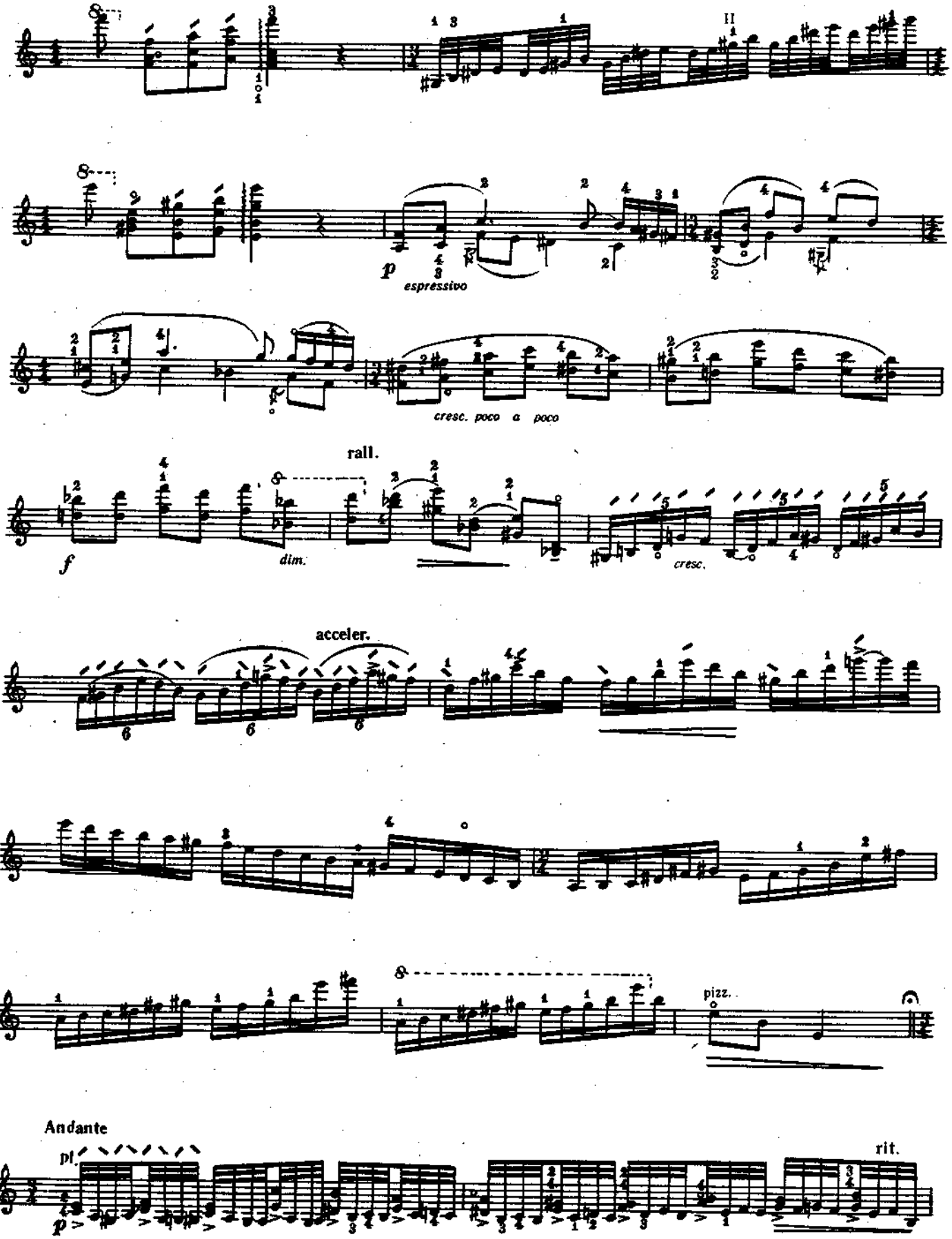

ff
17
f
f

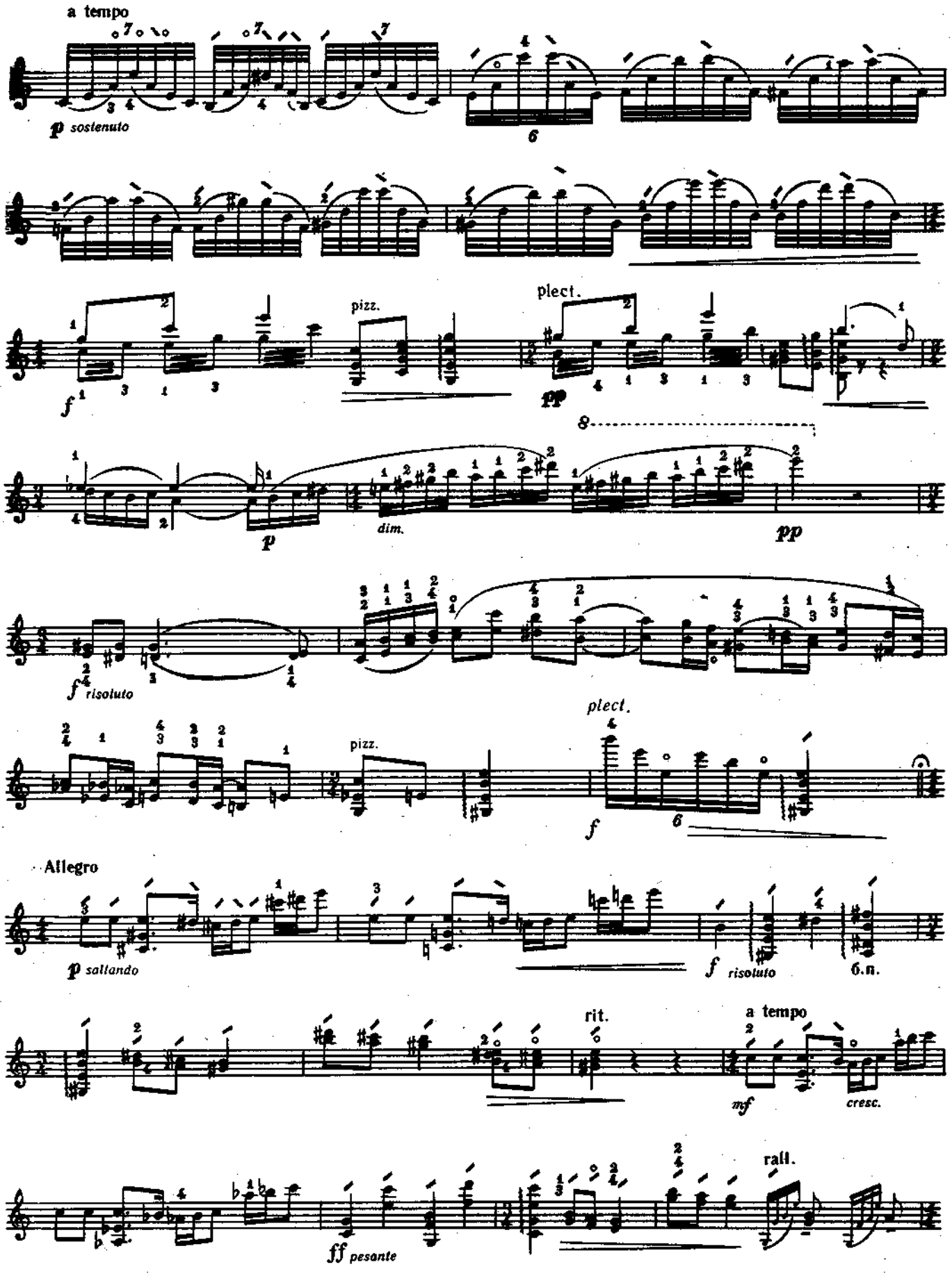

pizz.
mf
con pl.
ff
p
f
Ped.
pizz.
f
mf
б.п.
б.п.
б.п.
б.п.
f

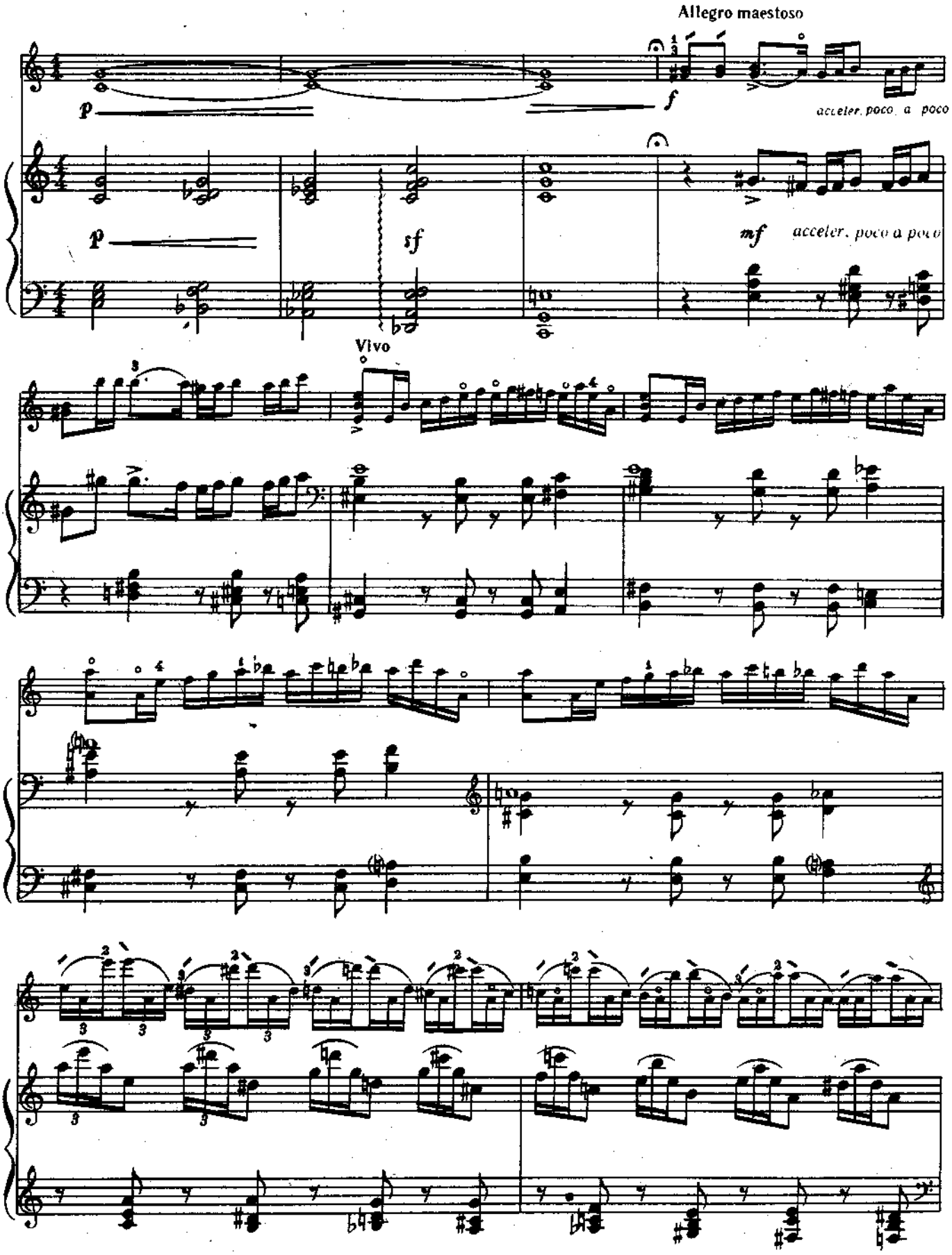

18
gliss.
б.п.
б.п.
sf
pp
p
sf
p
mp
sf
sf

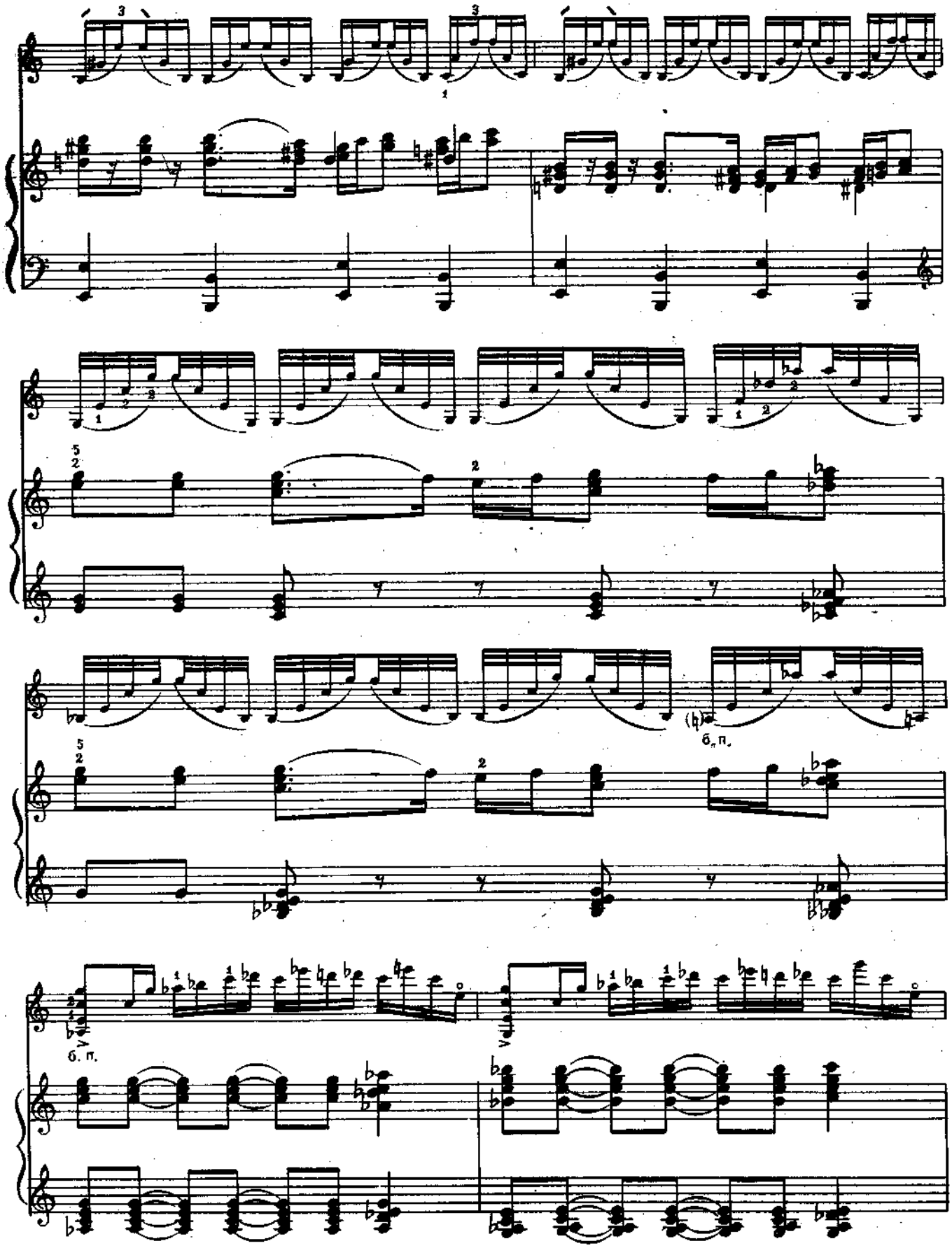

sf
sf
sf
sf
p
cresc. poco a poco
p
cresc.
poco a poco
f
sf
f

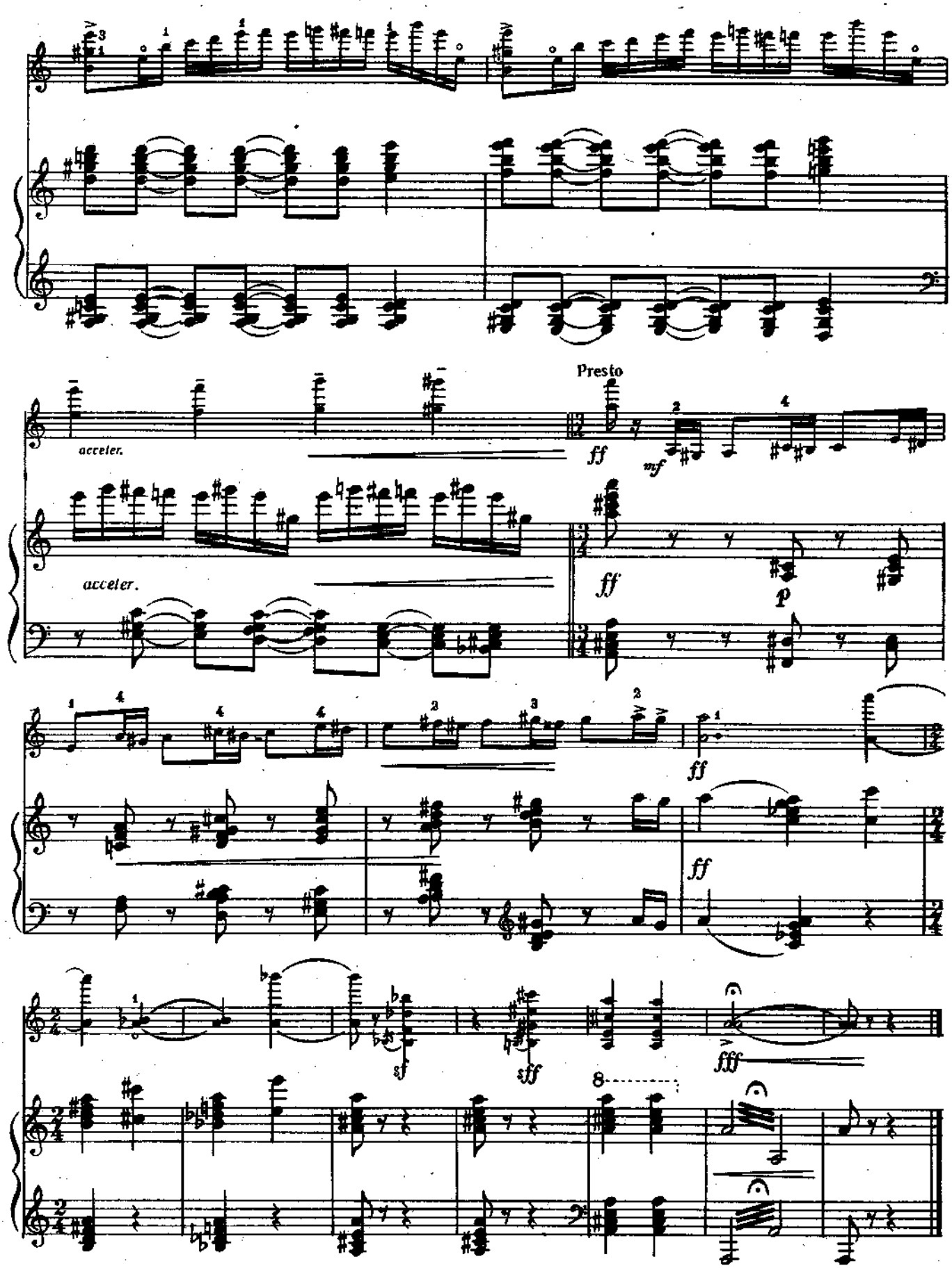

Grandioso e pesante
Cadenza
appassionato
con brio


II
p
espressivo
cresc. poco a poco
rall.
f
dim.
cresc.
acceler.
pizz.
Andante
pi.
p
rit.


a tempo
p sostenuto
pizz.
plect.
pp
dim.
p
pp
f risoluto
plect.
pizz.
f
Allegro
p saltando
f risoluto
б.п.
rit.
a tempo
mf
cresc.
ff pesante
rall.


Allegro maestoso
p
f
acceler. poco a poco
p
sf
mf
acceler. poco a poco
Vivo


б. п.
б. п.


acceler.
Presto
ff
mf
acceler.
ff
p
ff
ff
sf
sff
fff
8

В. Т. Борисову

КОНЦЕРТ
для домри з оркестром

В. Подгорний

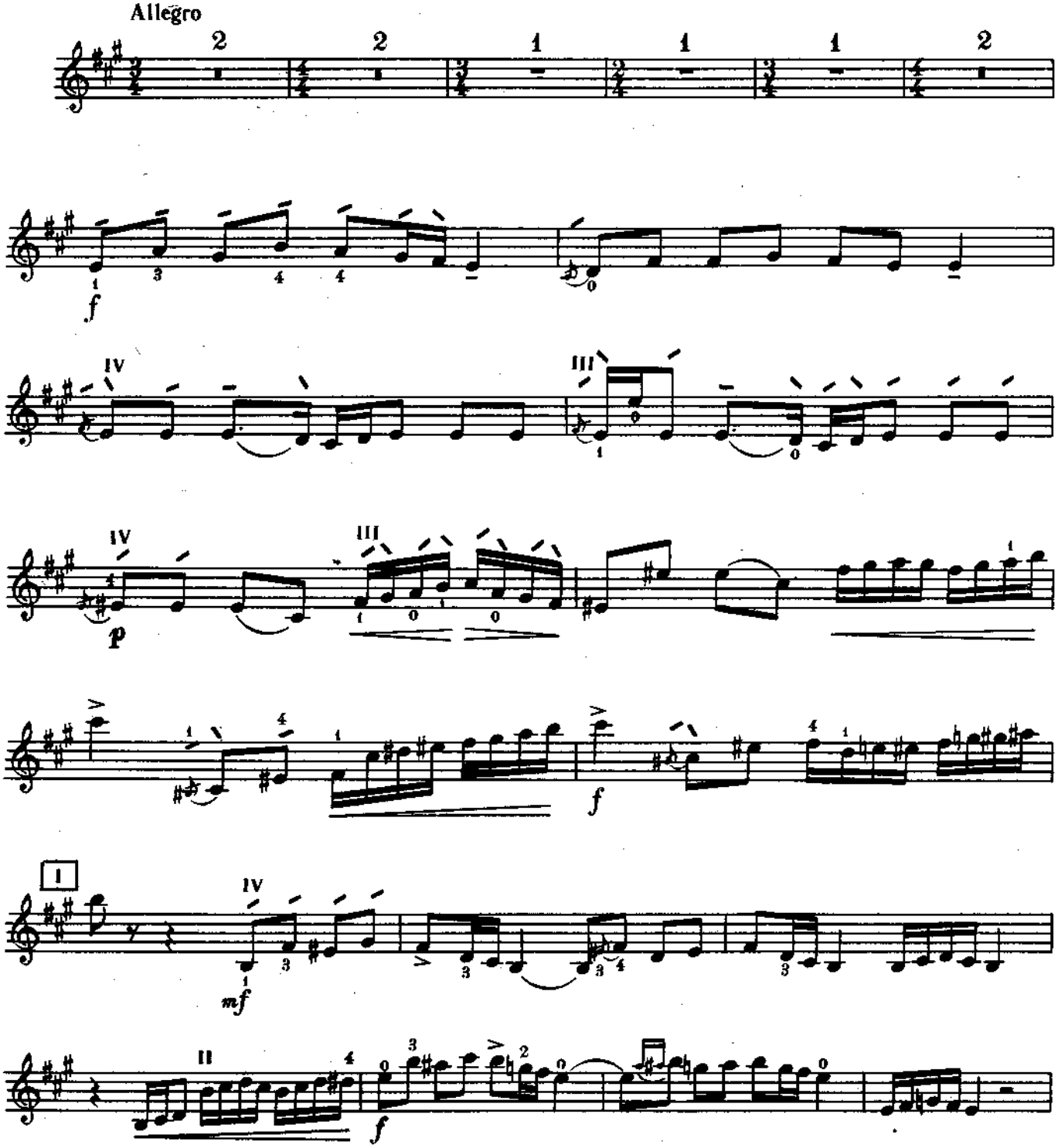
Редакція партії домри Б. Михєєва

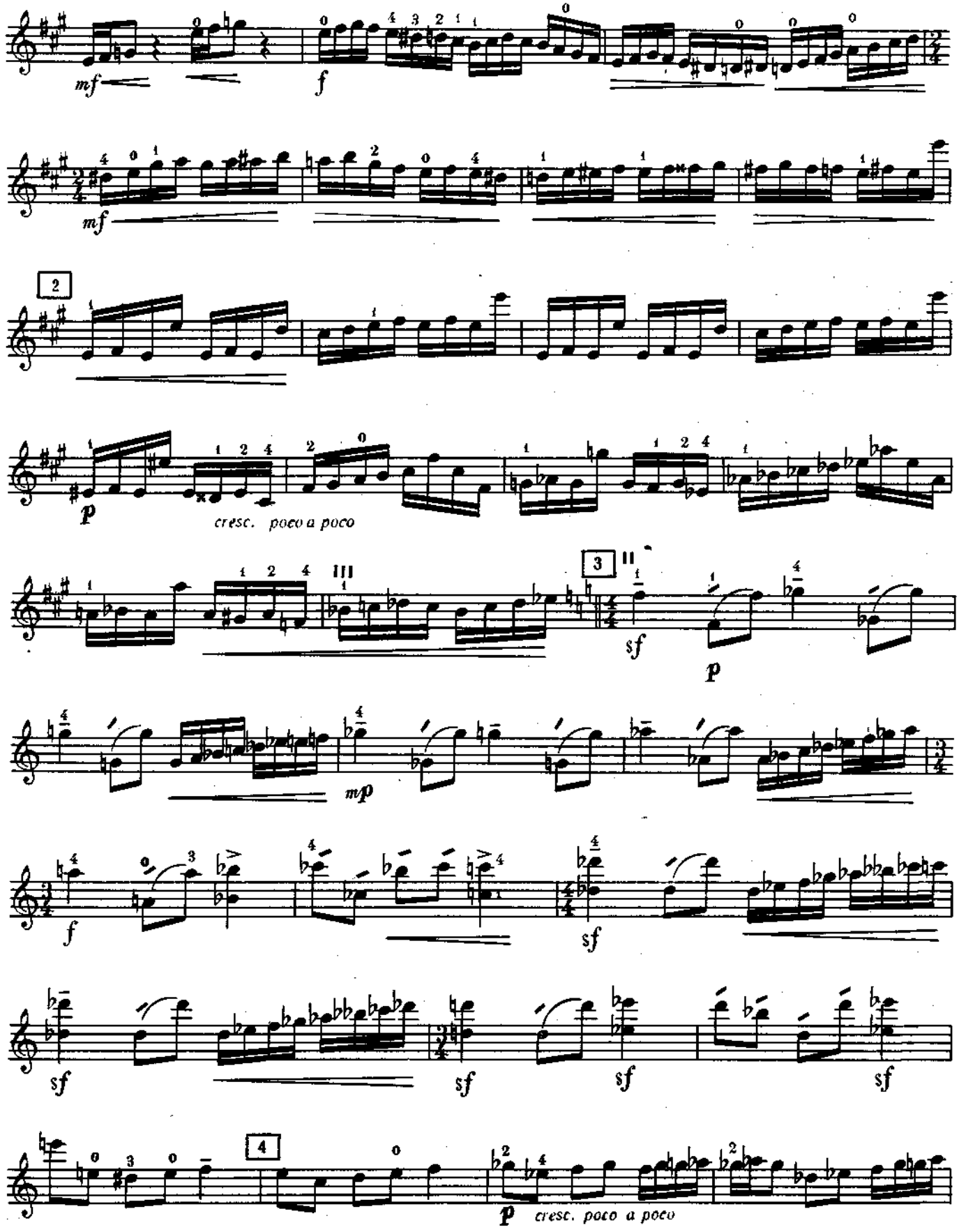
В. Т. Борисову

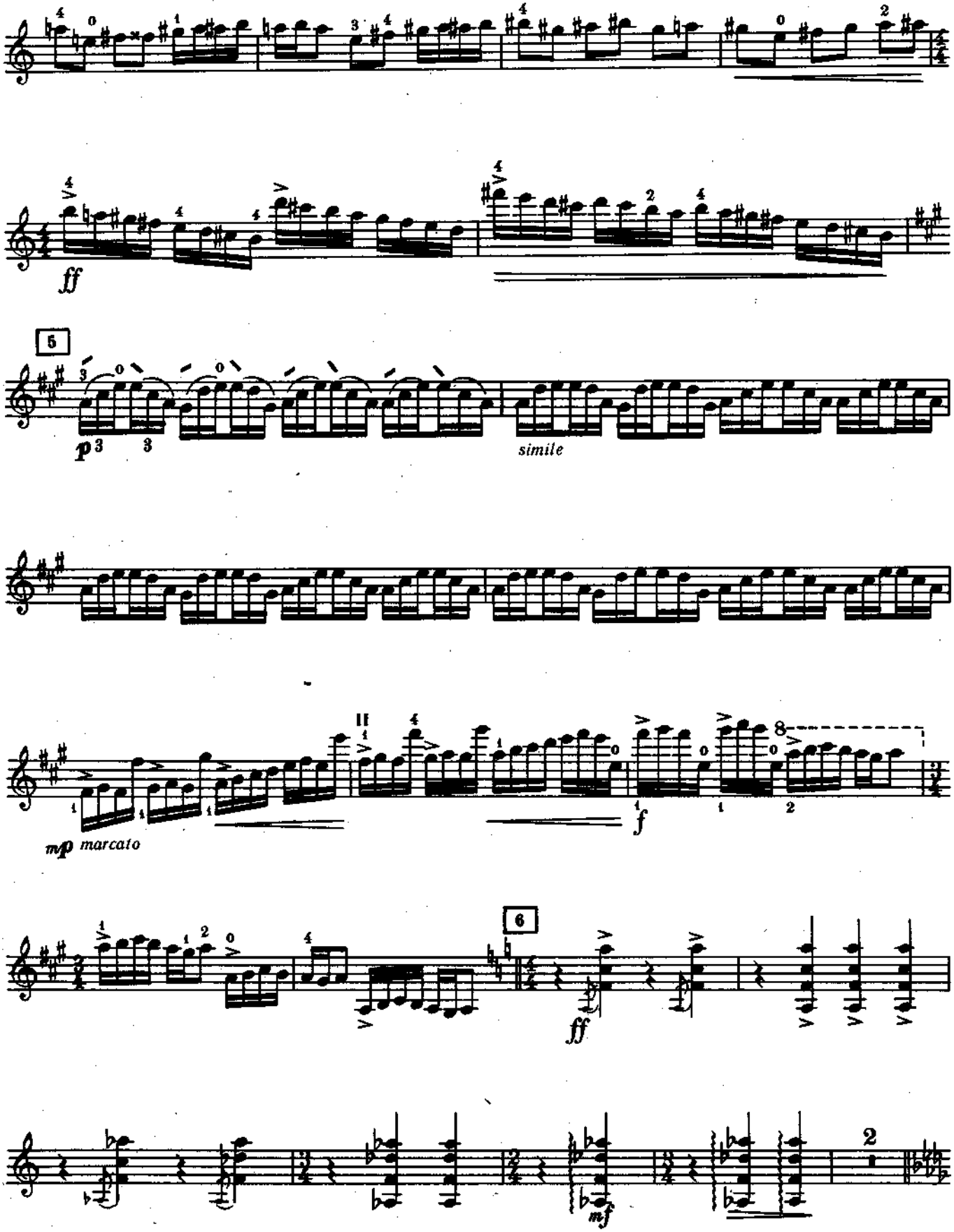
КОНЦЕРТ
для домры с оркестром

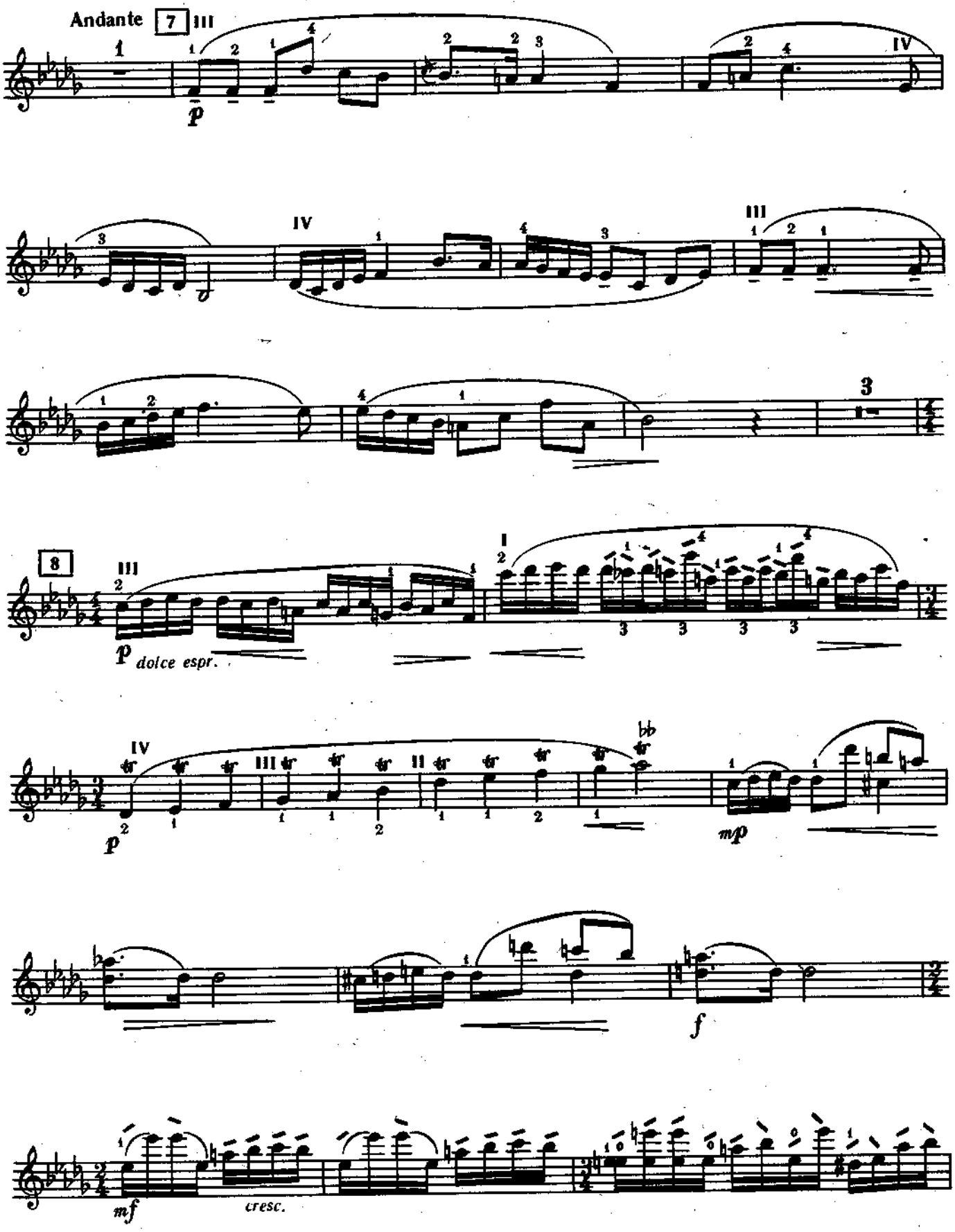
В. Подгорный

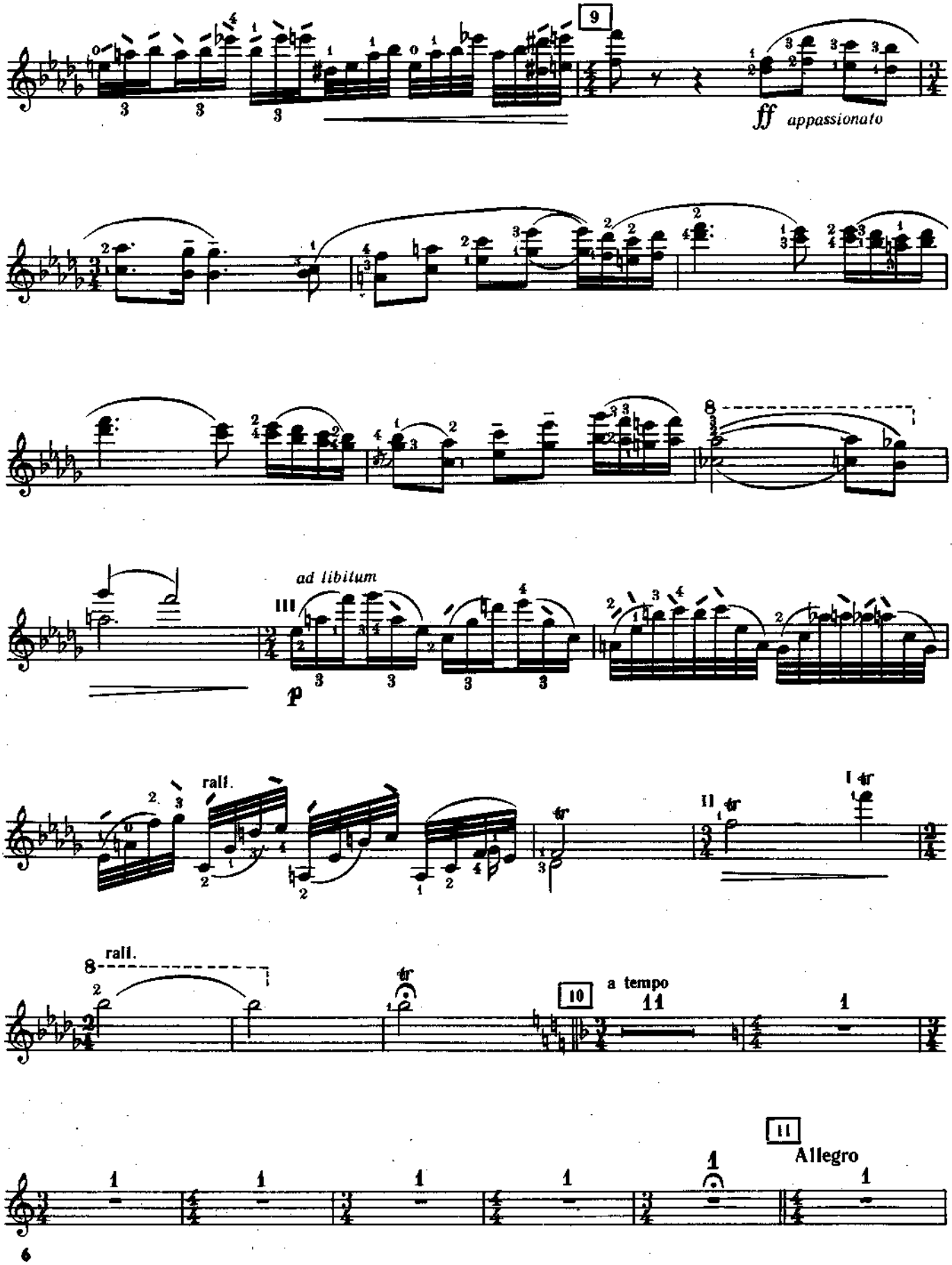
Редакция партии домры Б. Михеева

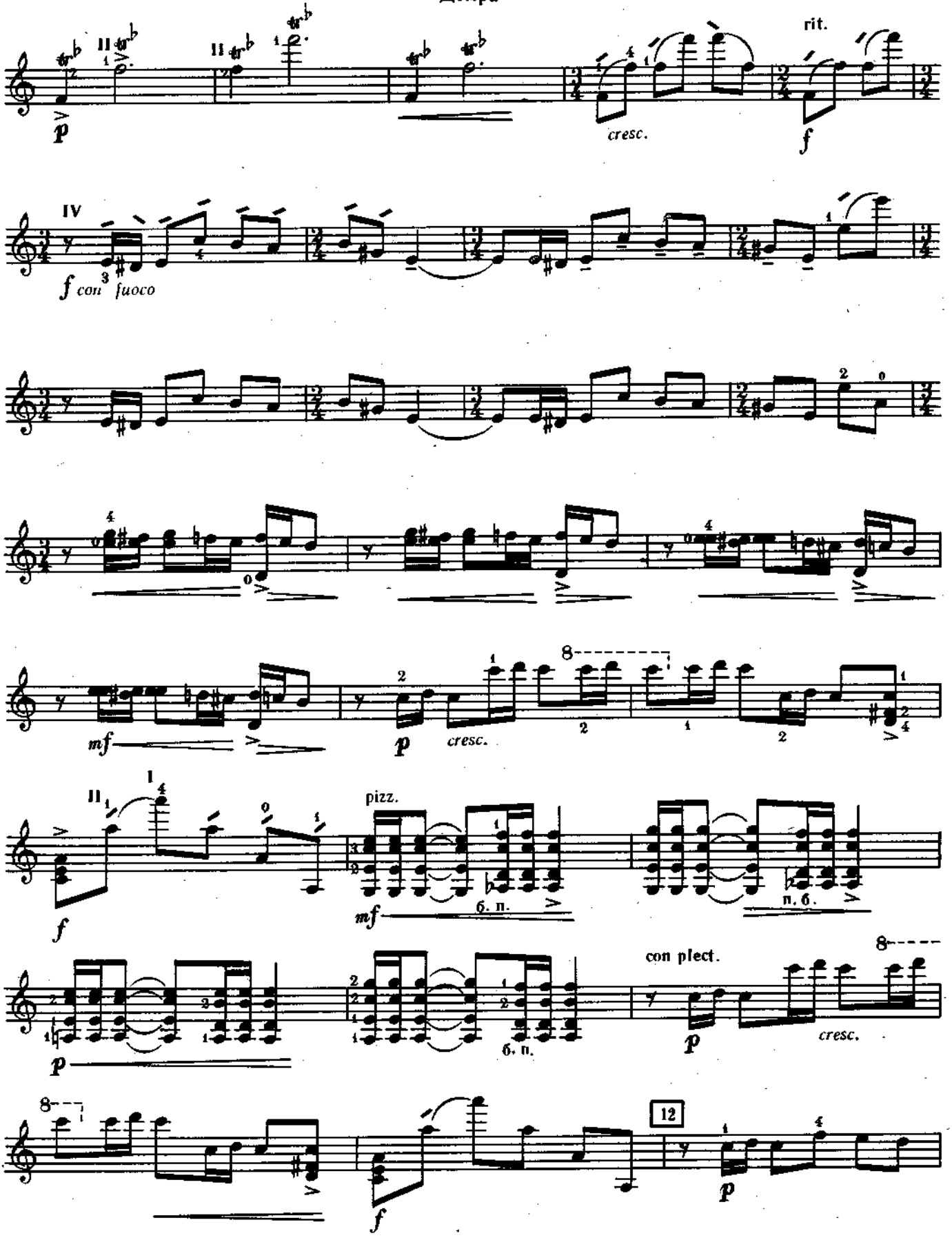


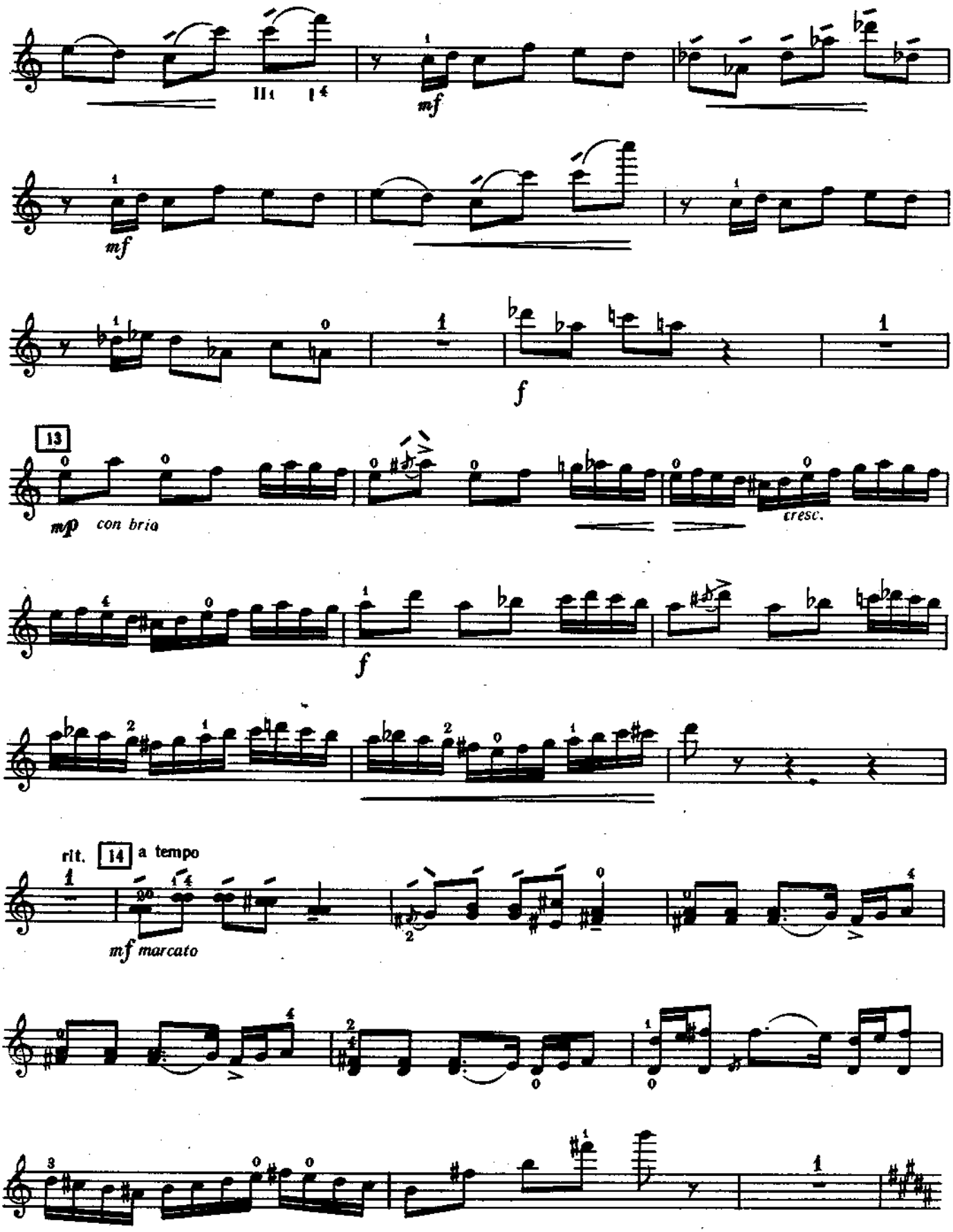

mf
f
mf
2
p
cresc. poco a poco
3
sf
p
mp
f
sf
sf
sf
sf
sf
4
p
cresc. poco a poco

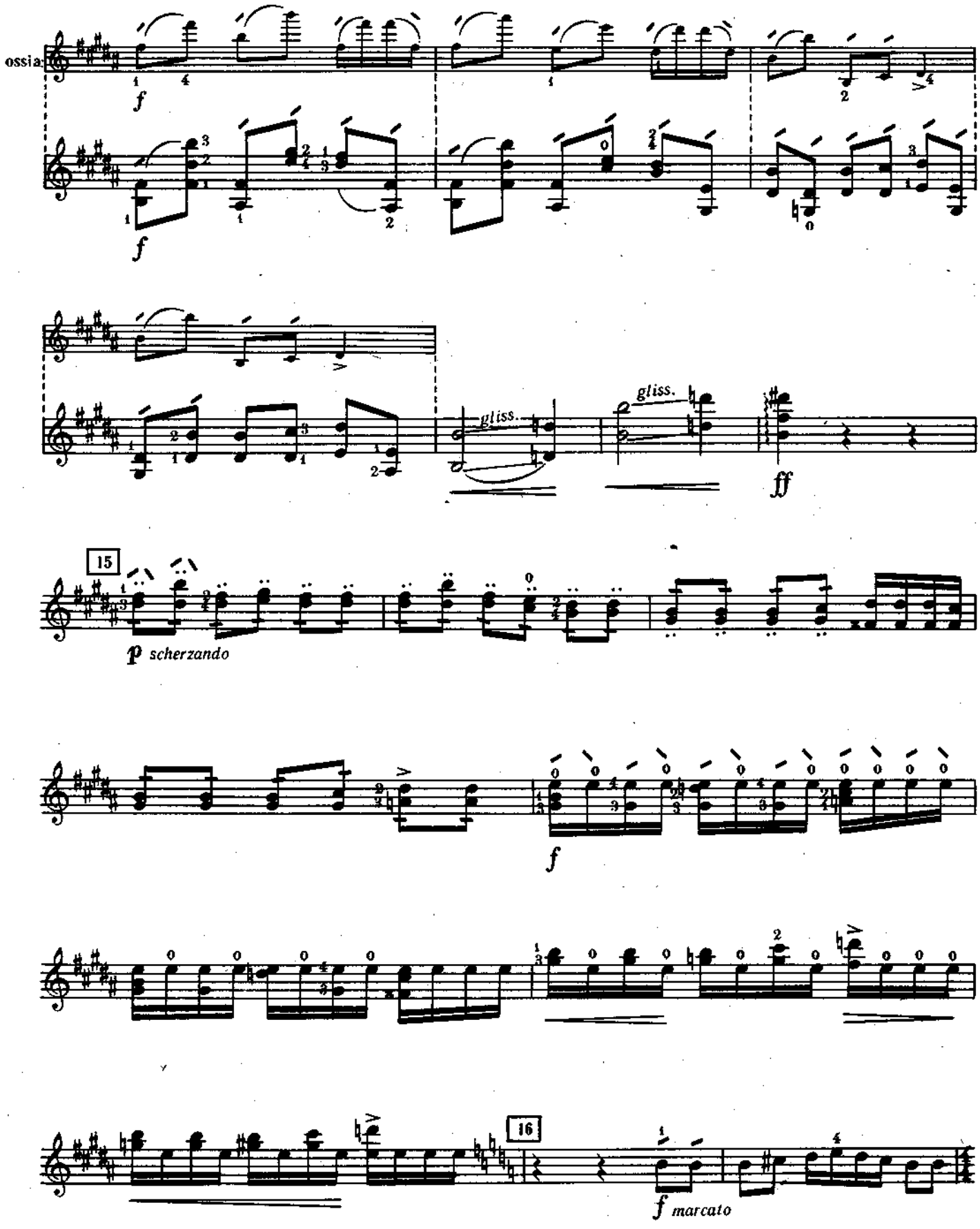

ff
5
p
simile
mp marcato
f
6
ff
mf
2

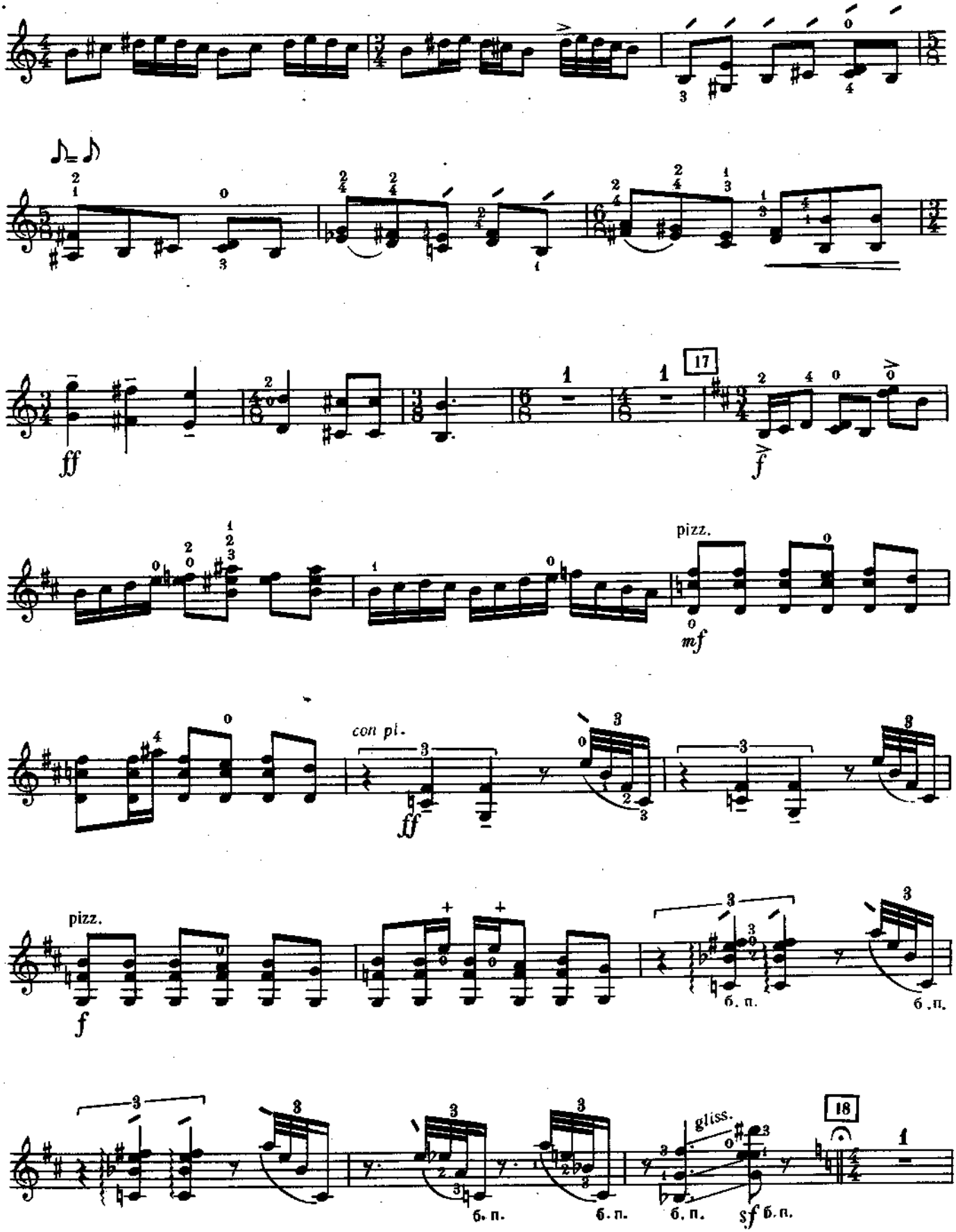

Andante
7
III
p
IV
III
3
8
dolce espr.
mp
f
mf
cresc.

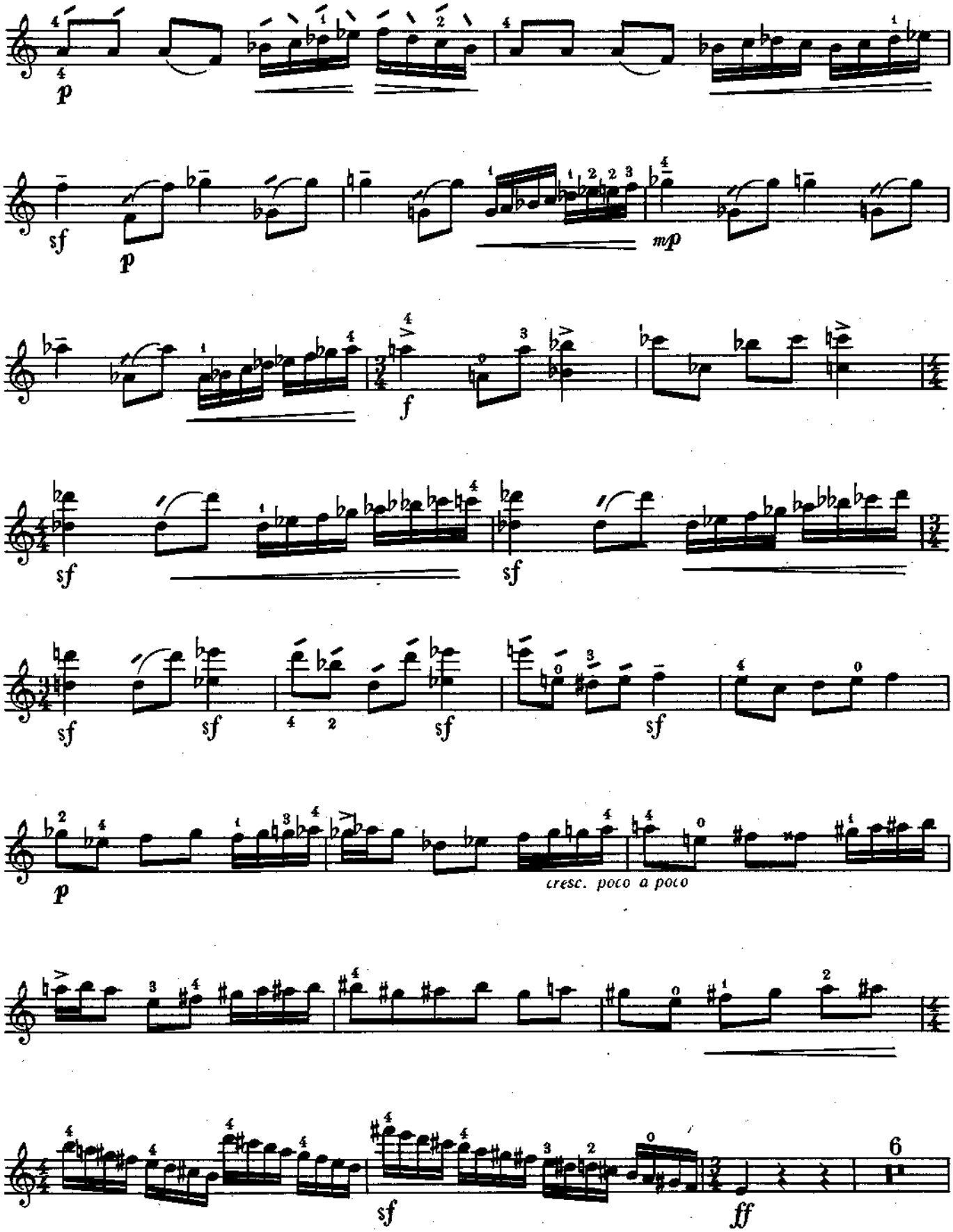

9
ff appassionato
ad libitum
III
p
rall.
II
I
rall.
10
a tempo
11
Allegro

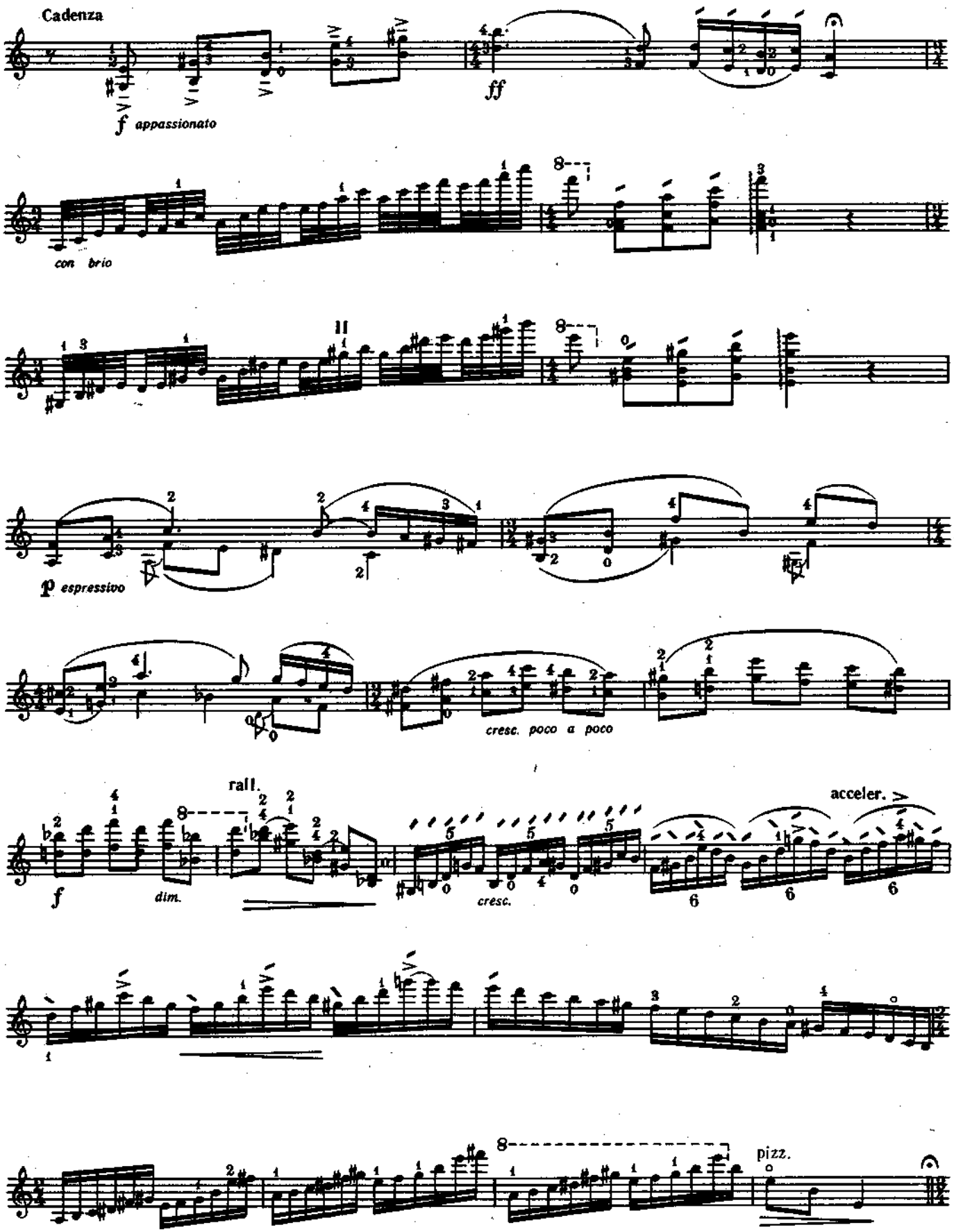

rit.
cresc.
con fuoco
pizz.
б. п.
con plect.
12

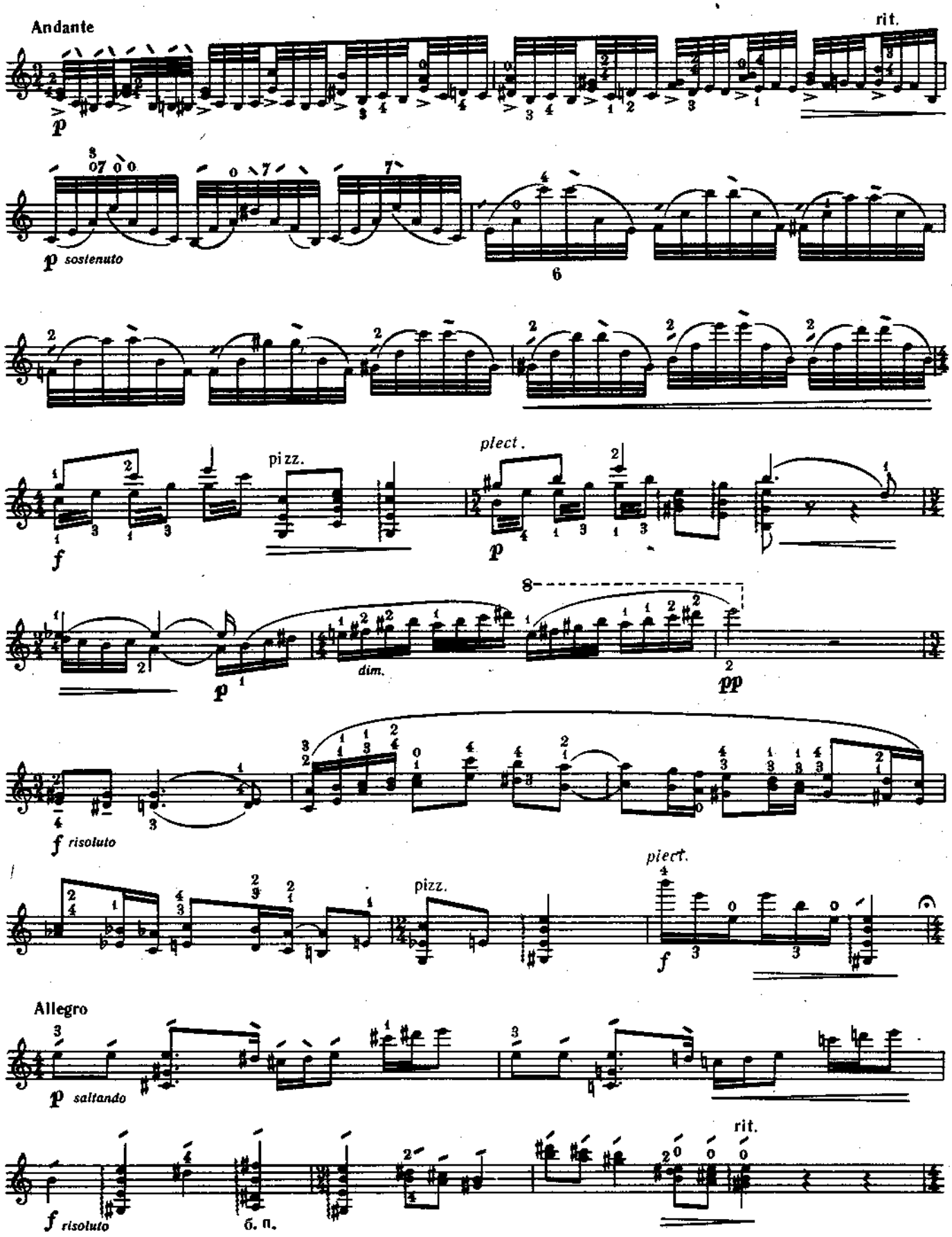

mf
mf
f
13
mp con brio
cresc.
f
rit. 14 a tempo
mf marcato

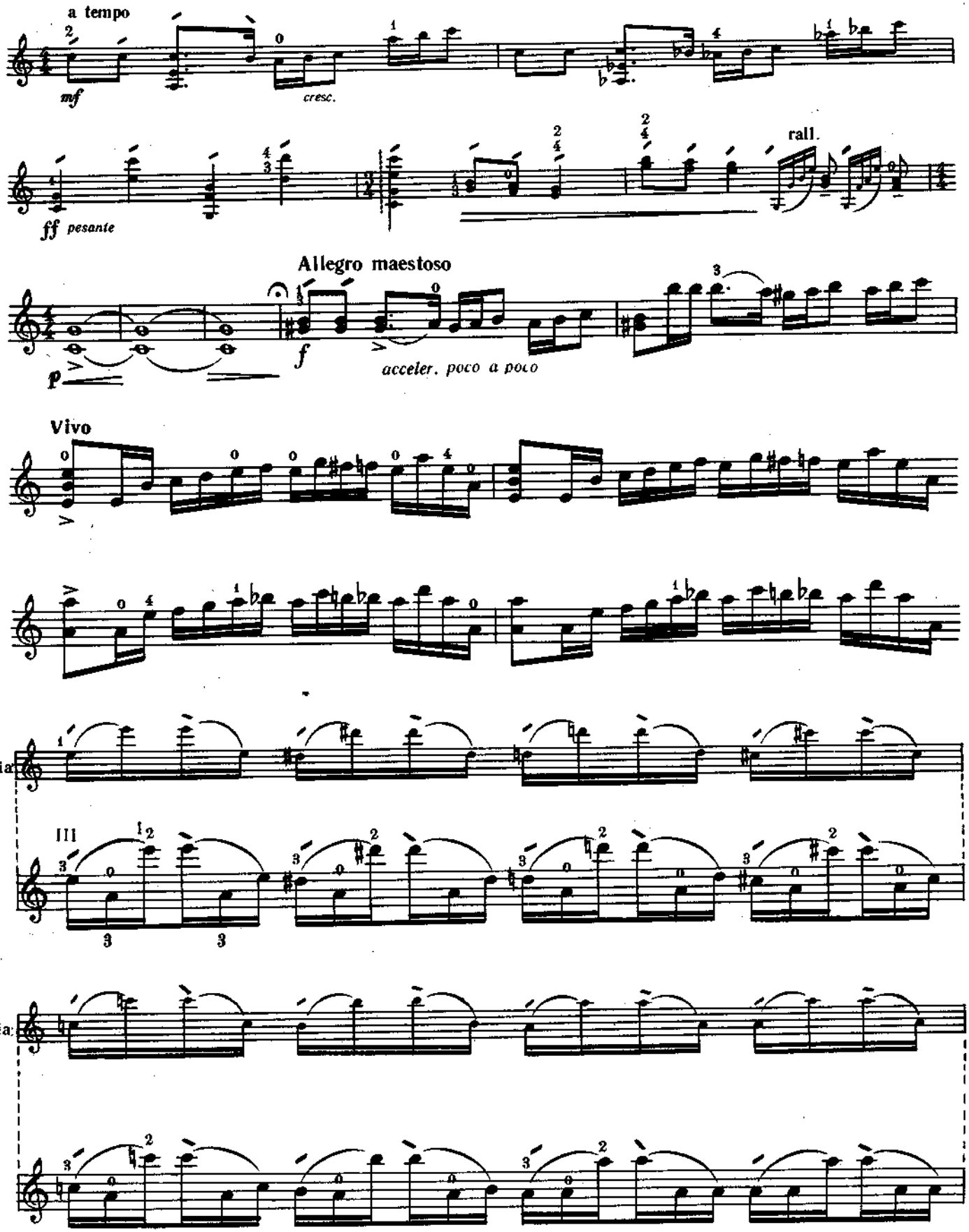

ossia:
f
gliss.
gliss.
ff
15
p scherzando
f
16
f marcato

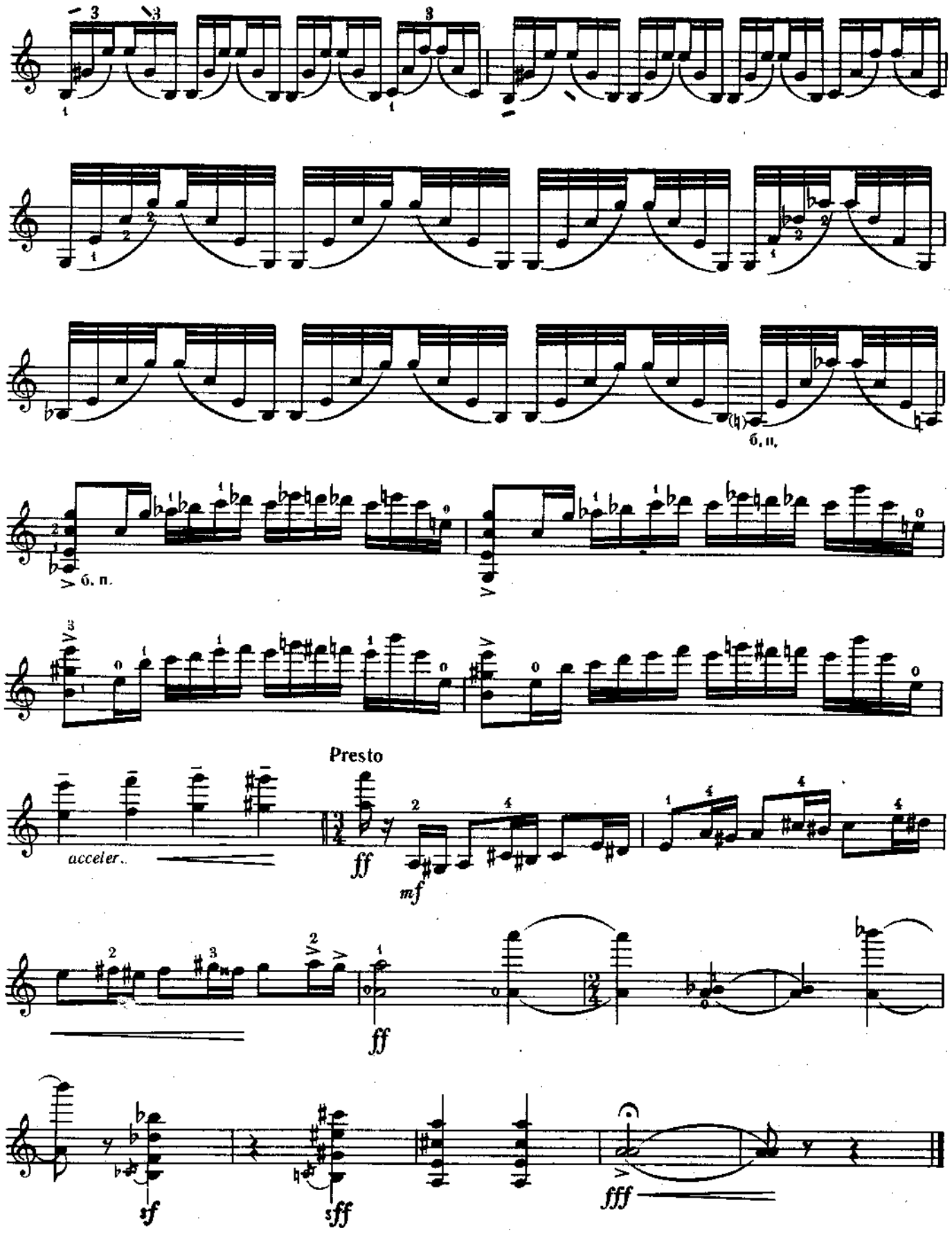

ff
17
f
pizz.
mf
con pl.
ff
pizz.
f
б. п.
б. п.
18
gliss.
б. п.
б. п.
б. п.
sf


p
sf
p
mp
f
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc. poco a poco
sf
ff
6


Cadenza
f appassionato
ff
con brio
p espressivo
cresc. poco a poco
rall.
f
dim.
cresc.
acceler.
pizz.

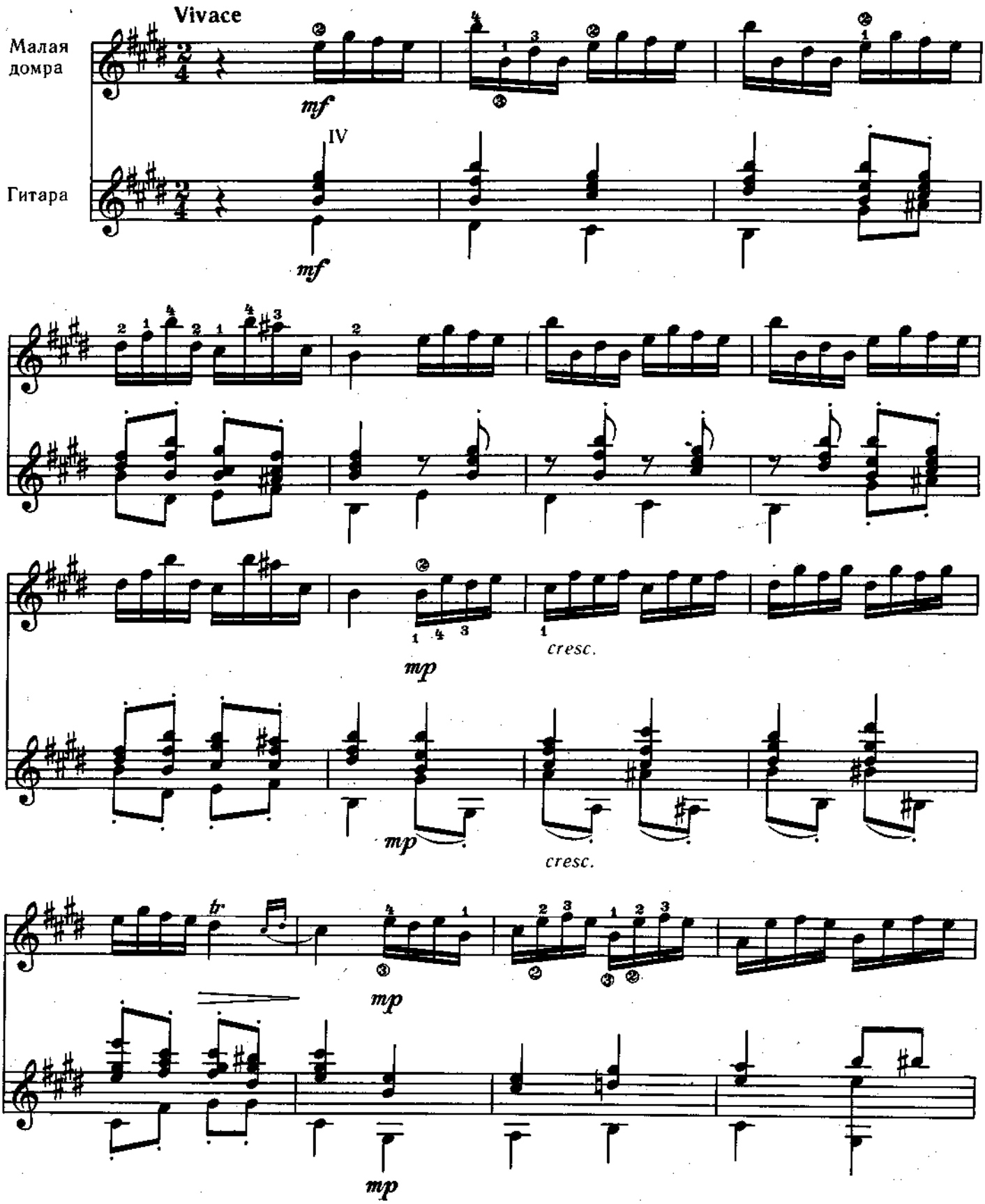

Andante
rit.
p
p sostenuto
pizz.
plect.
f
p
dim.
pp
f risoluto
pizz.
plect.
f
Allegro
p saltando
rit.
f risoluto
б. п.

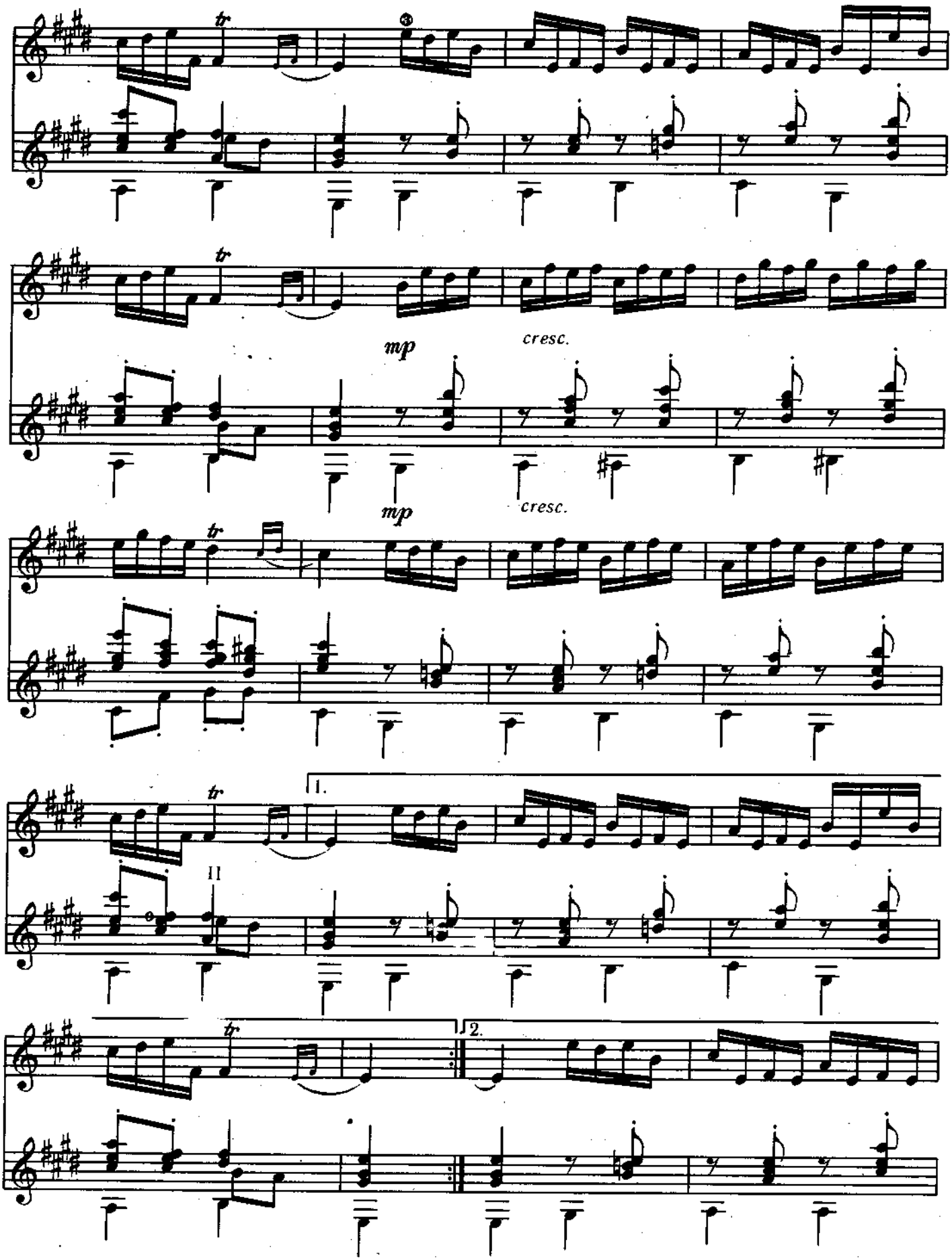

a tempo
mf
cresc.
ff pesante
rall.
Allegro maestoso
p
f
acceler. poco a poco
Vivo
ossia
III
ossia

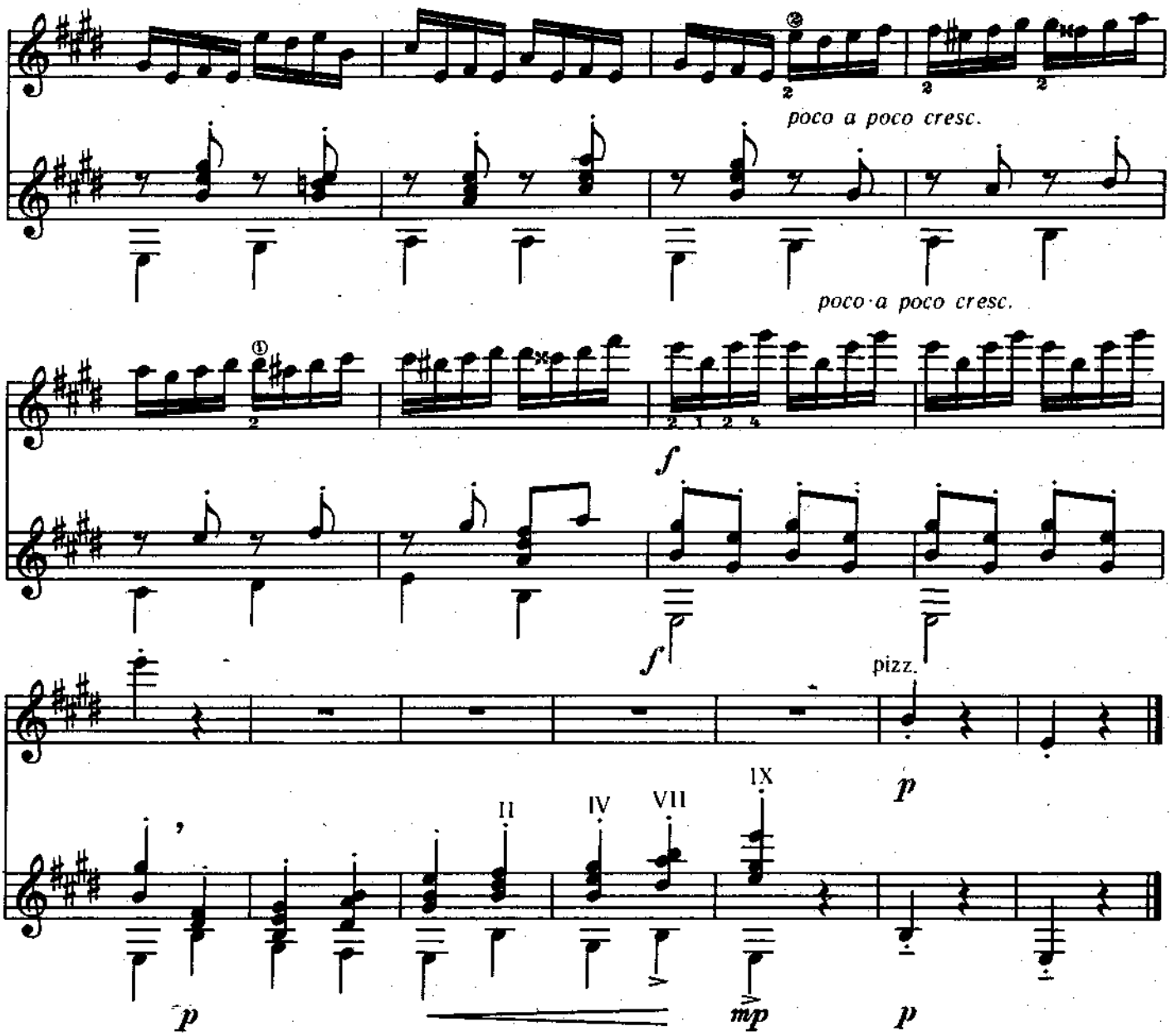

б. п.
б. п.
Presto
acceler..
ff
mf
ff
sf
sff
fff

ШУТКА

А. КОРЕЛЛИ

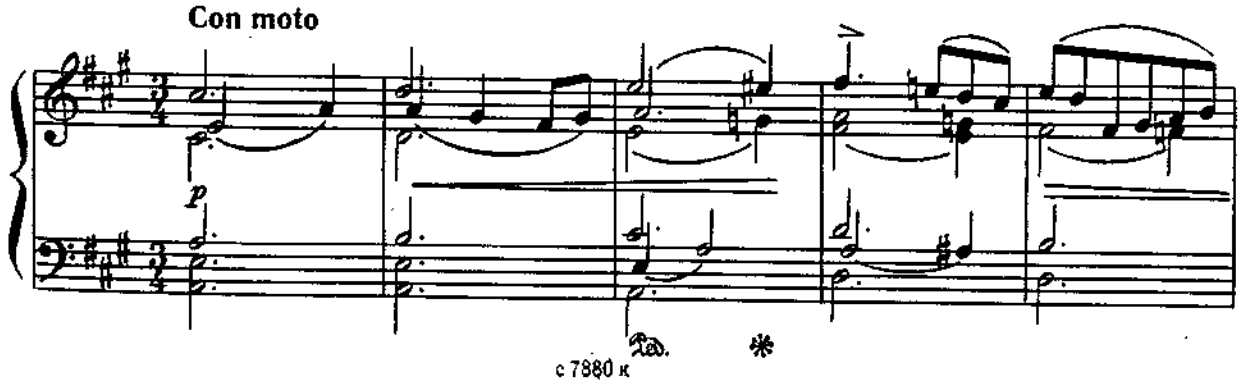



tr
mp
cresc.
mp
cresc.
tr
1.
II
tr
2.

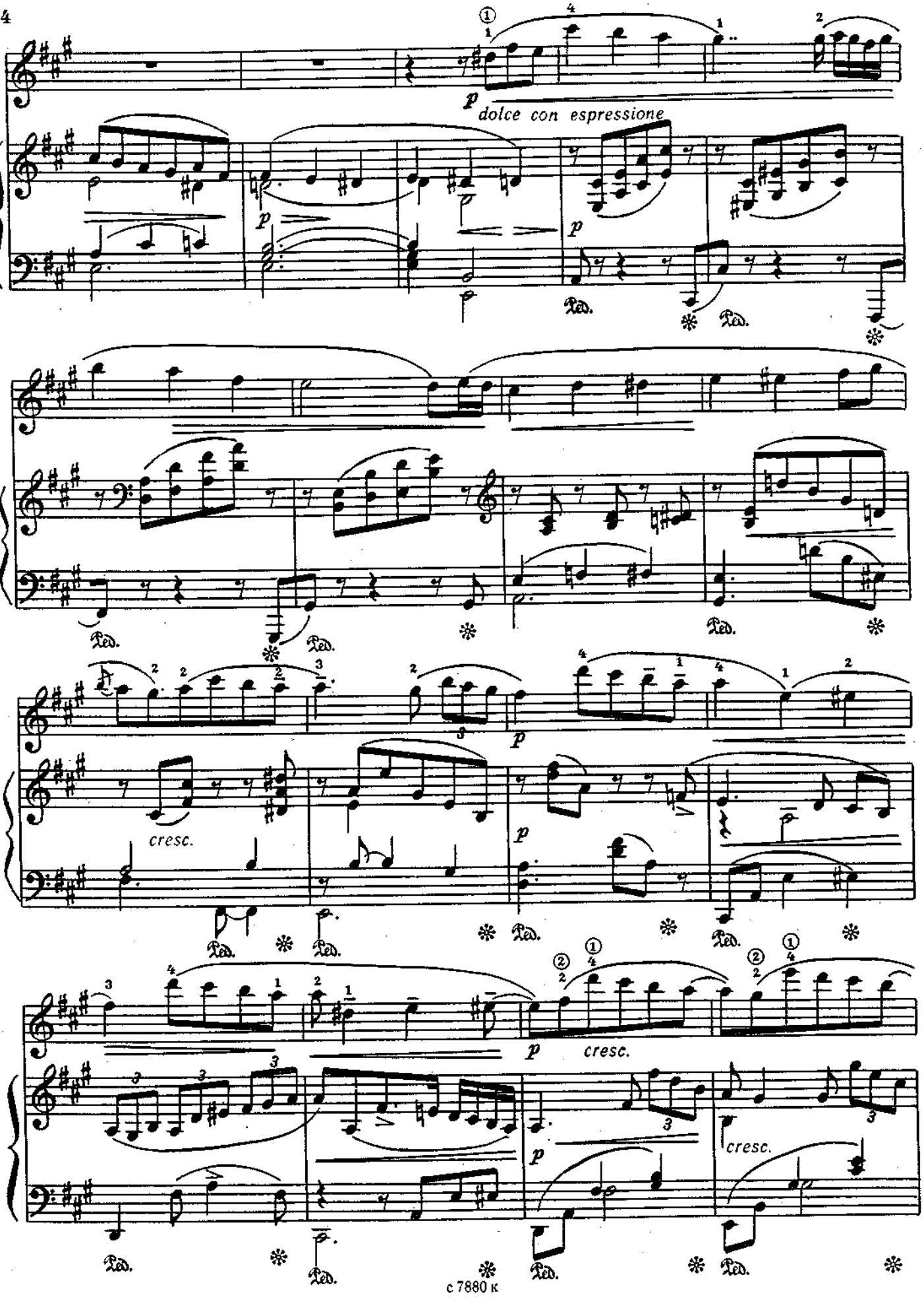

poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
f
pizz.
p
II
IV
VII
IX
p
mp
p

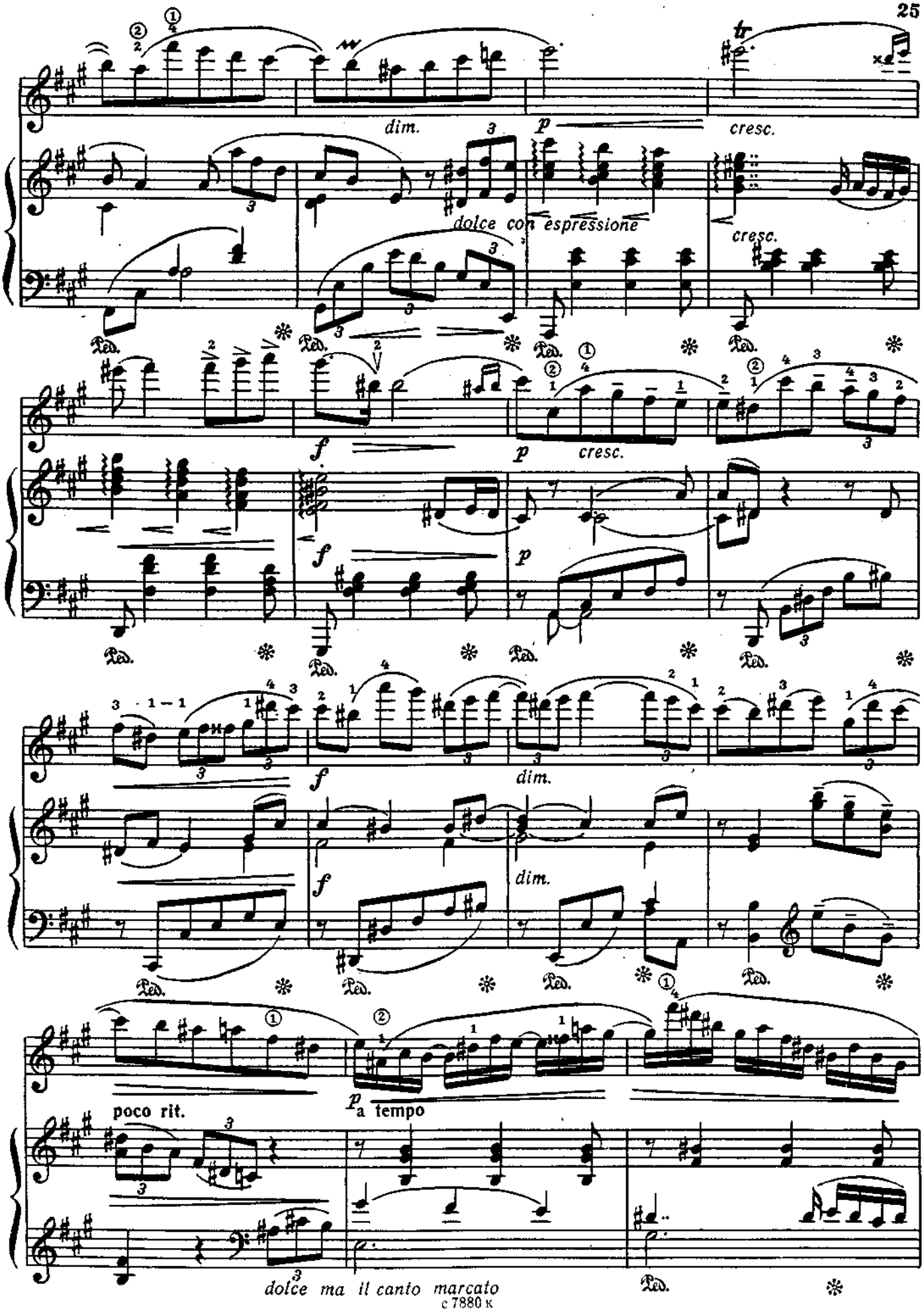
ЛИСТОК ИЗ АЛЬБОМА

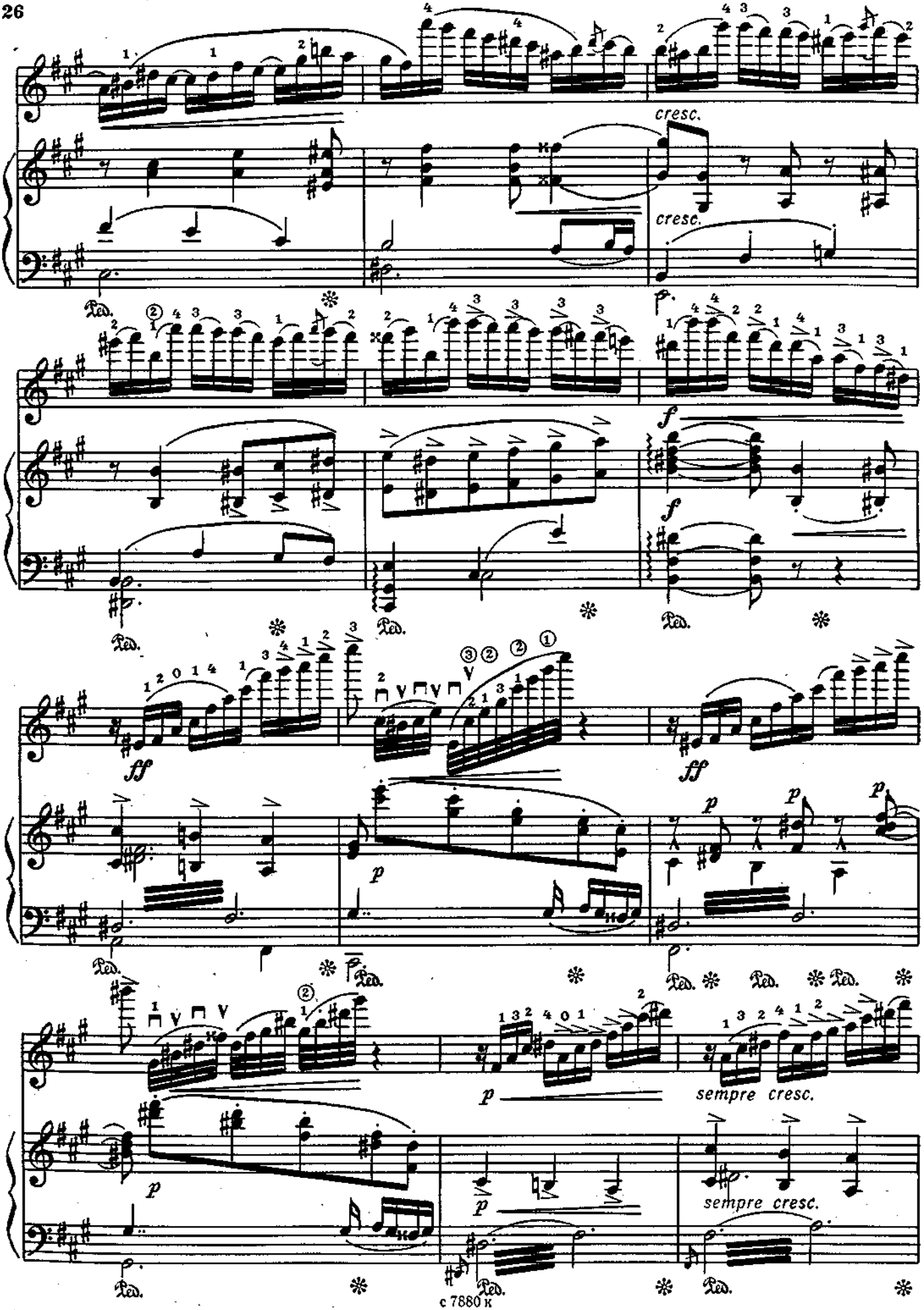
Р. ВАГНЕР

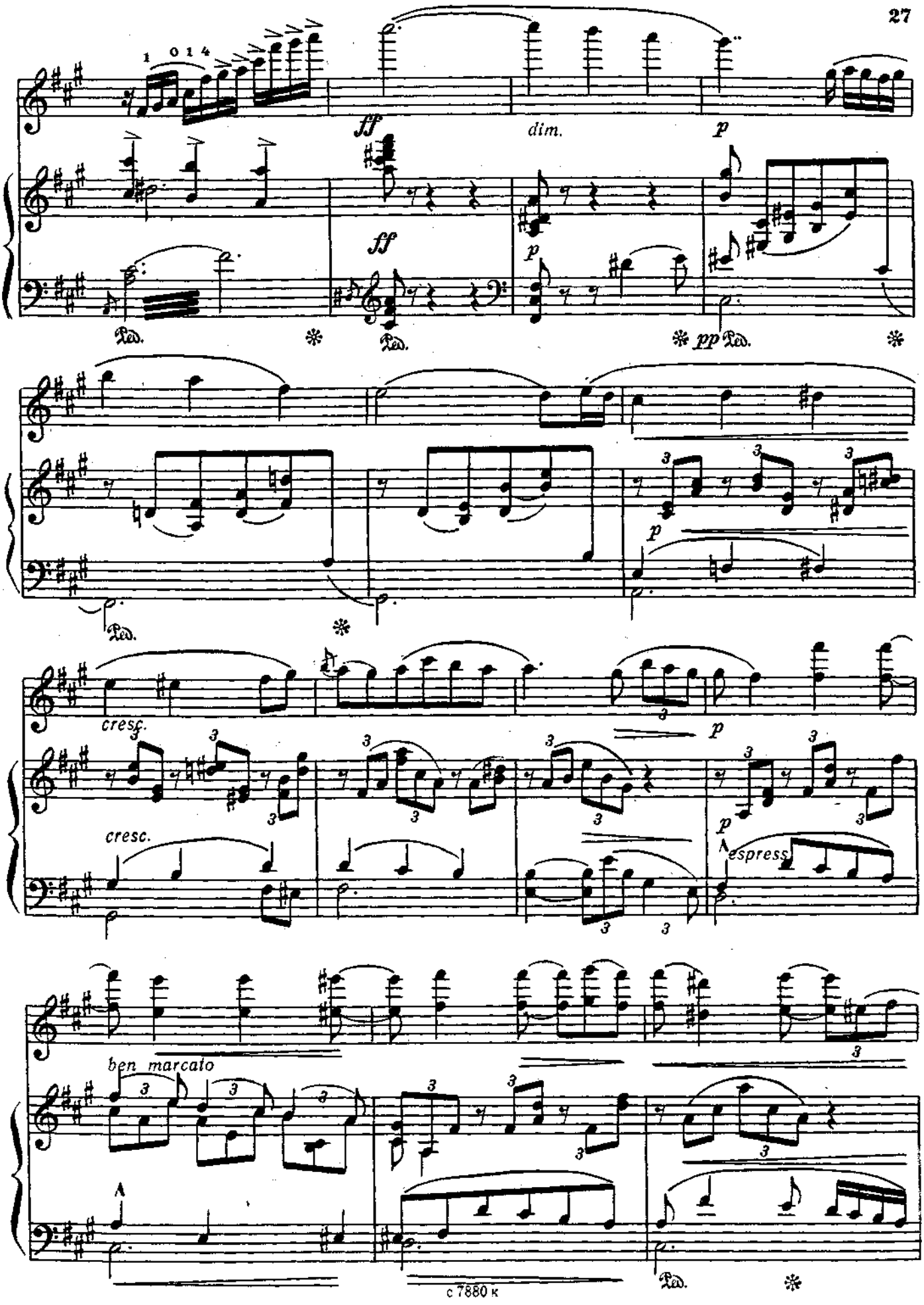


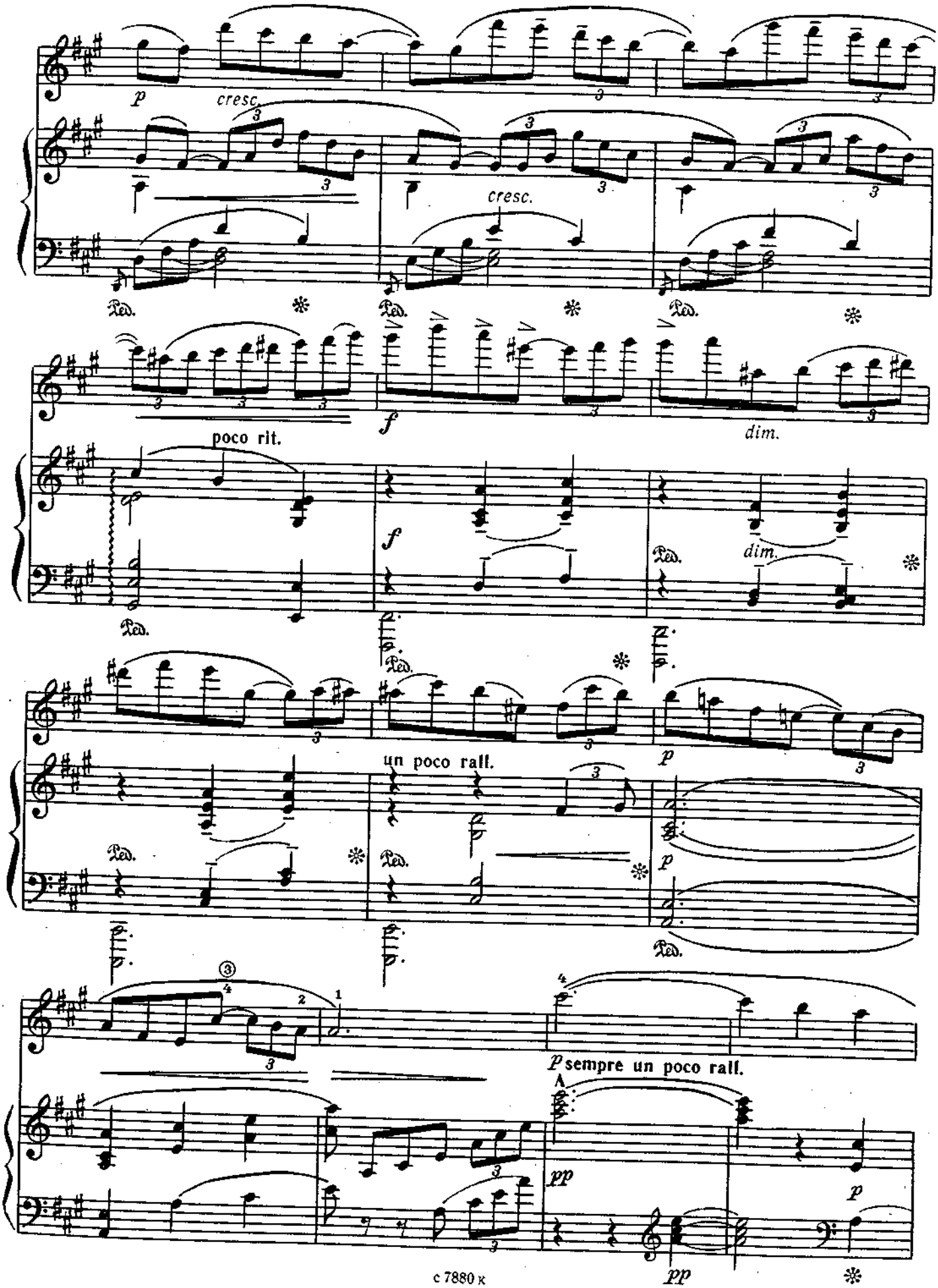
с 7880 к

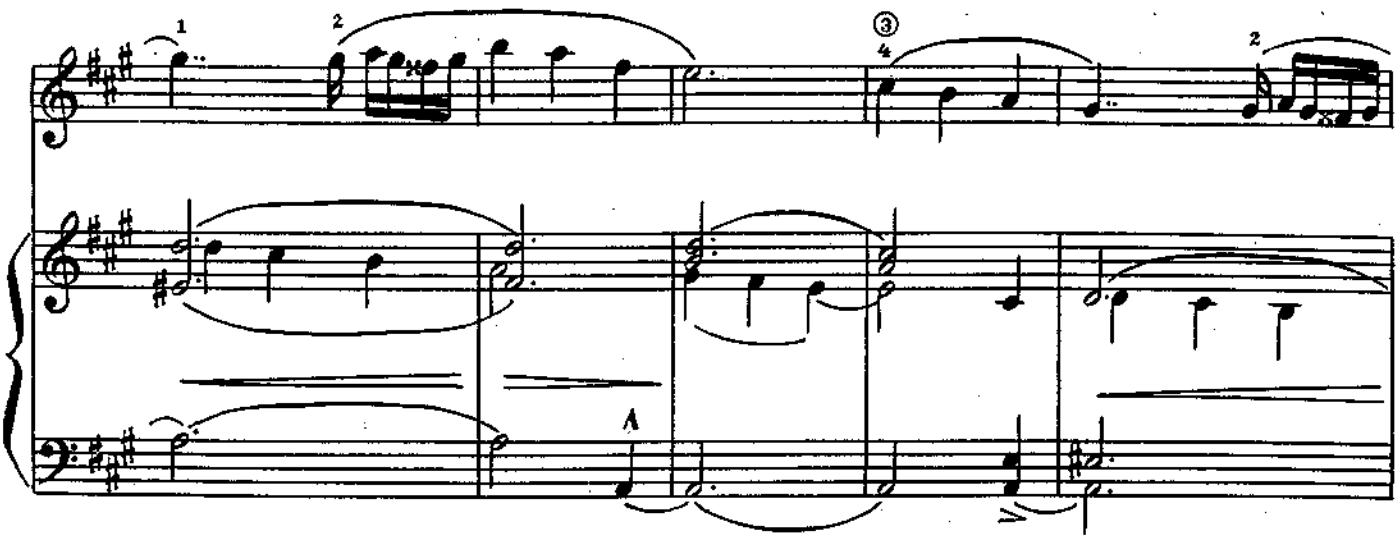

p
dolce con espressione
p
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
p
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.

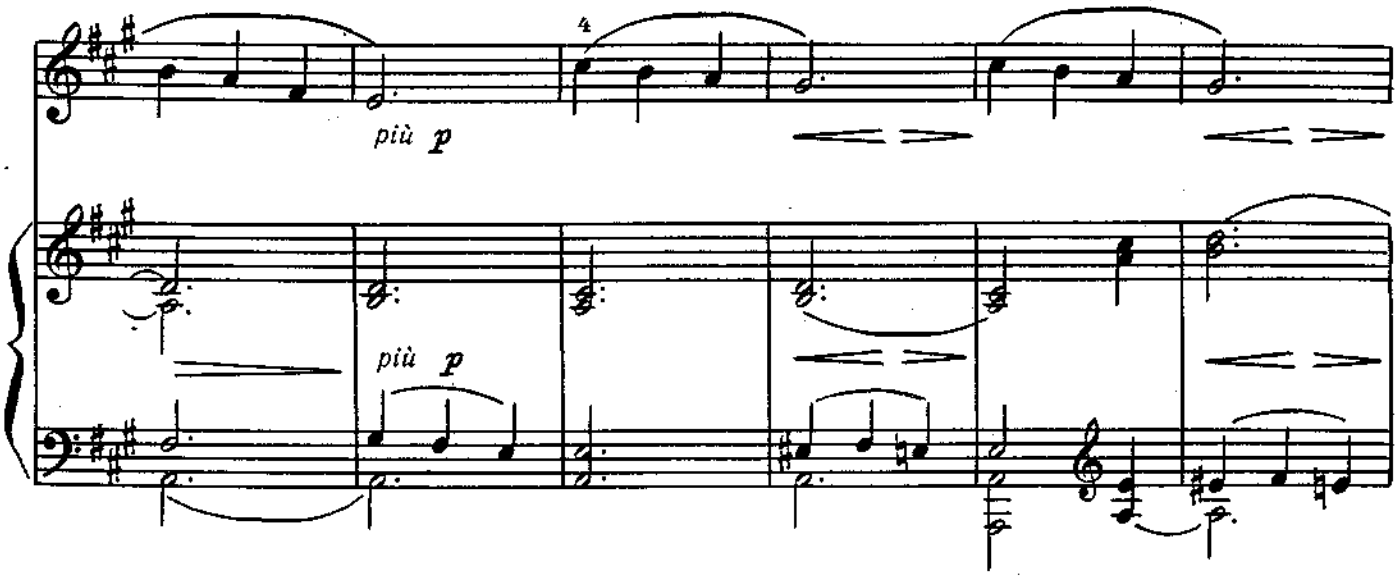

dim.
p
cresc.
dolce con espressione
cresc.
f
p
cresc.
f
p
f
dim.
f
dim.
poco rit.
p
a tempo
dolce ma il canto marcato

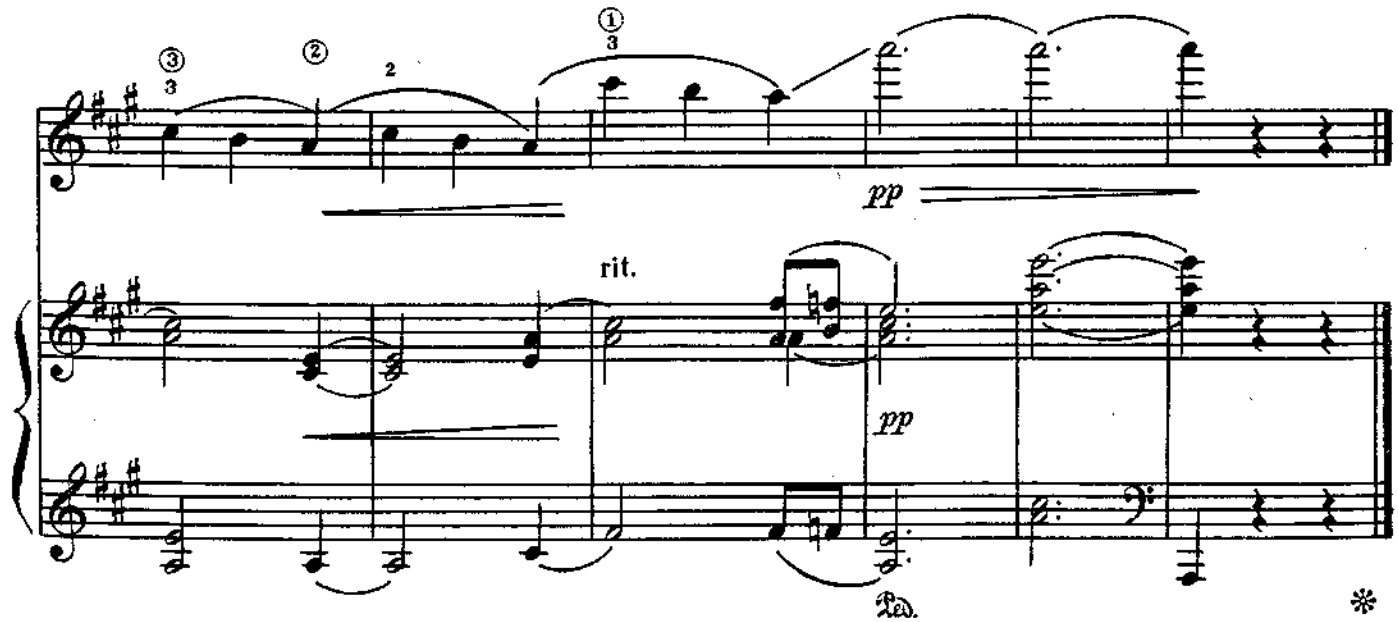

cresc.
cresc.
f
f
ff
ff
p
p
p
p
p
p
sempre cresc.
sempre cresc.


1 0 1 4
ff
dim.
p
ff
p
Ped.
pp
cresc.
cresc.
espress.
ben marcato


p
cresc.
cresc.
poco rit.
f
dim.
f
dim.
un poco rall.
p
p
sempre un poco rall.
pp
p
pp

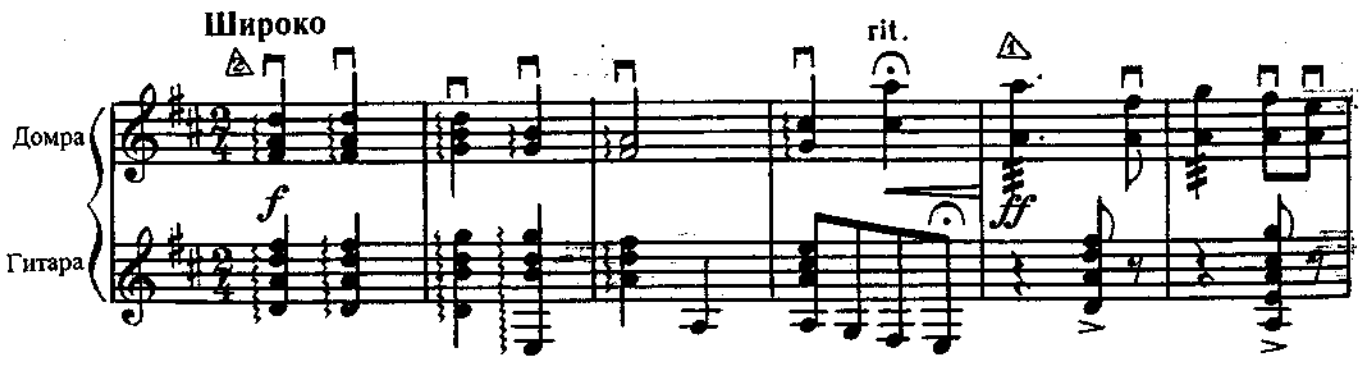


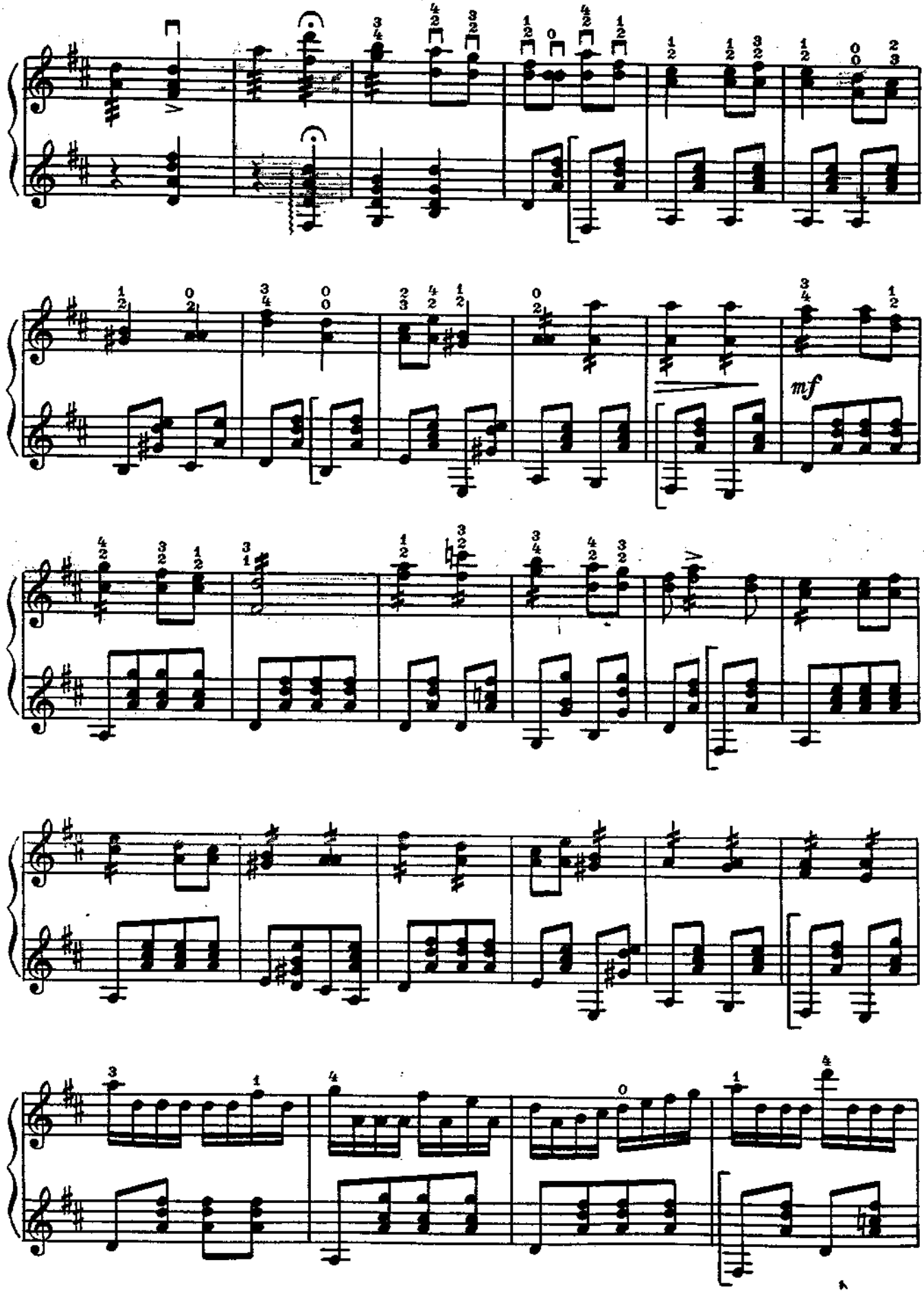

più p
più p

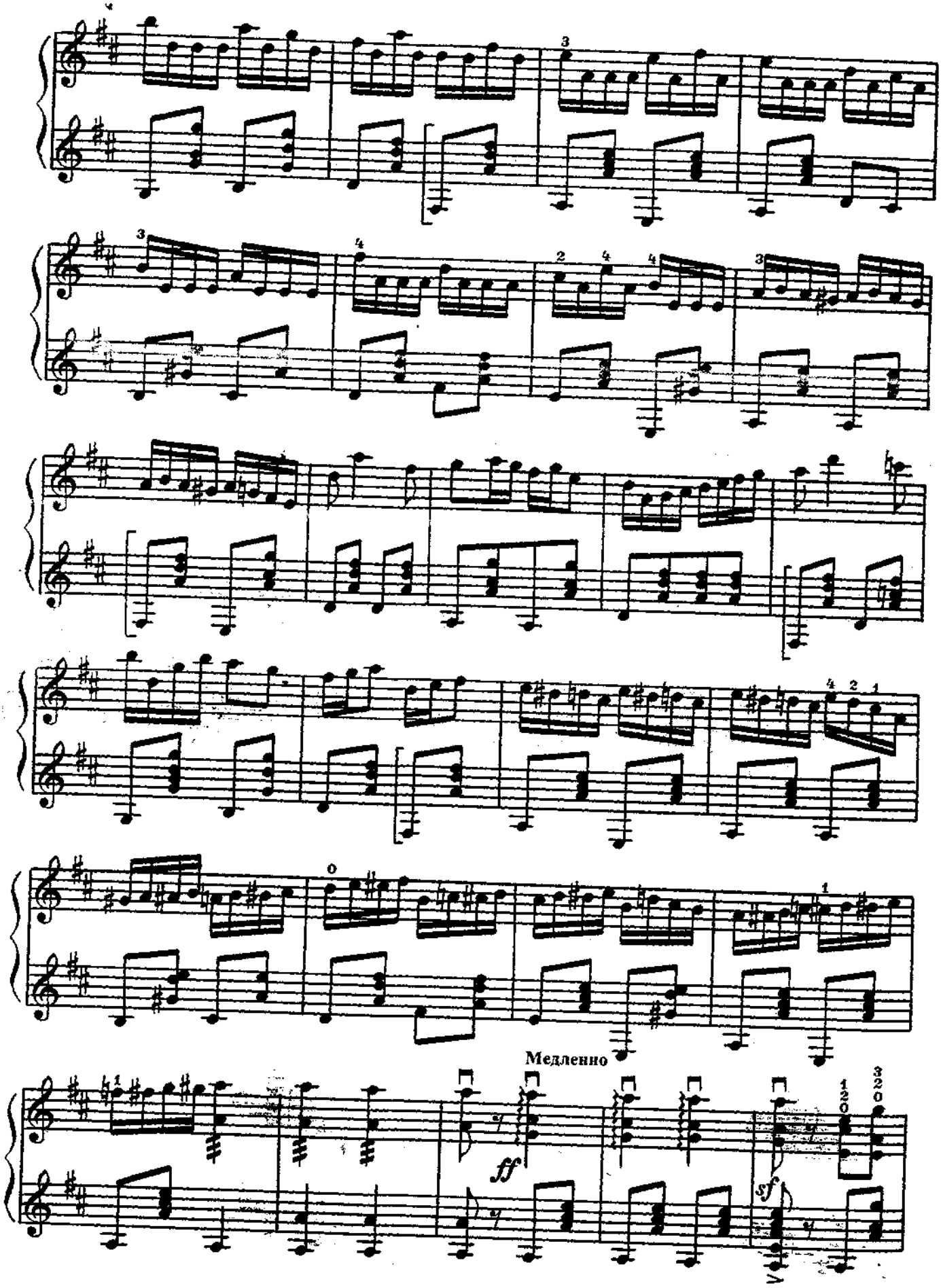

pp
rit.
pp

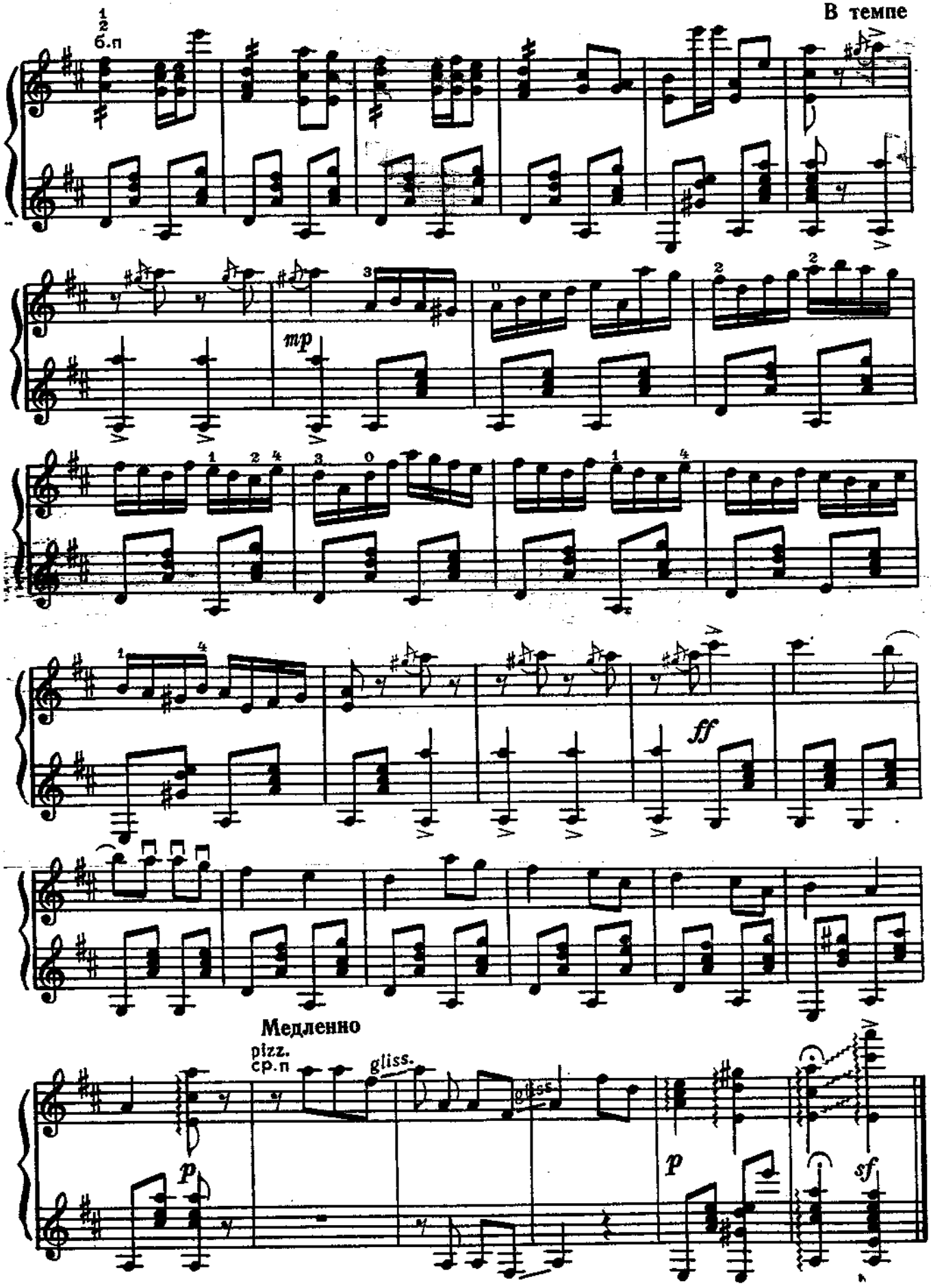
ВДОЛЬ ПО ПИТЕРСКОЙ

Обработка А. ЛОСКУТОВА



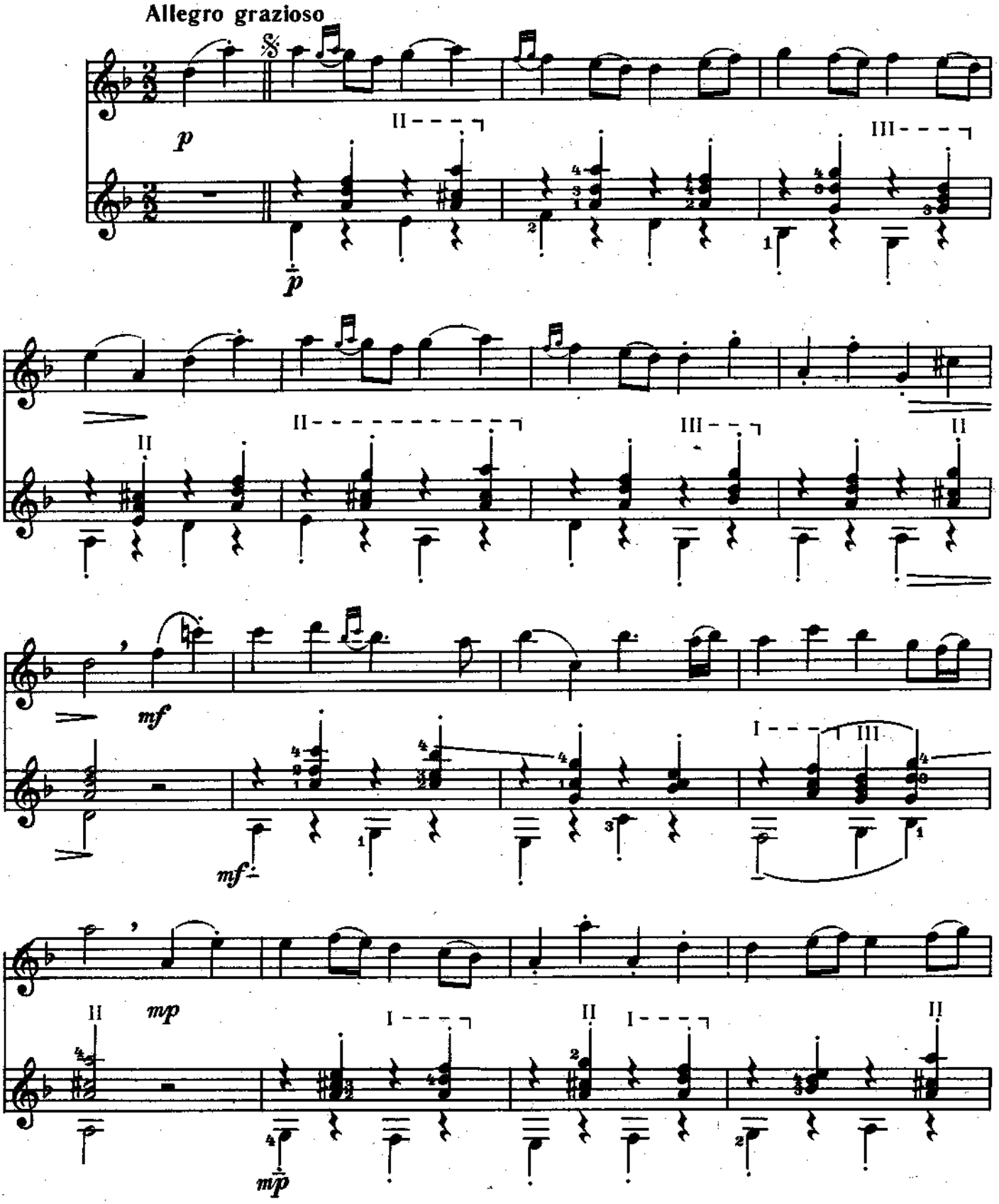

mf

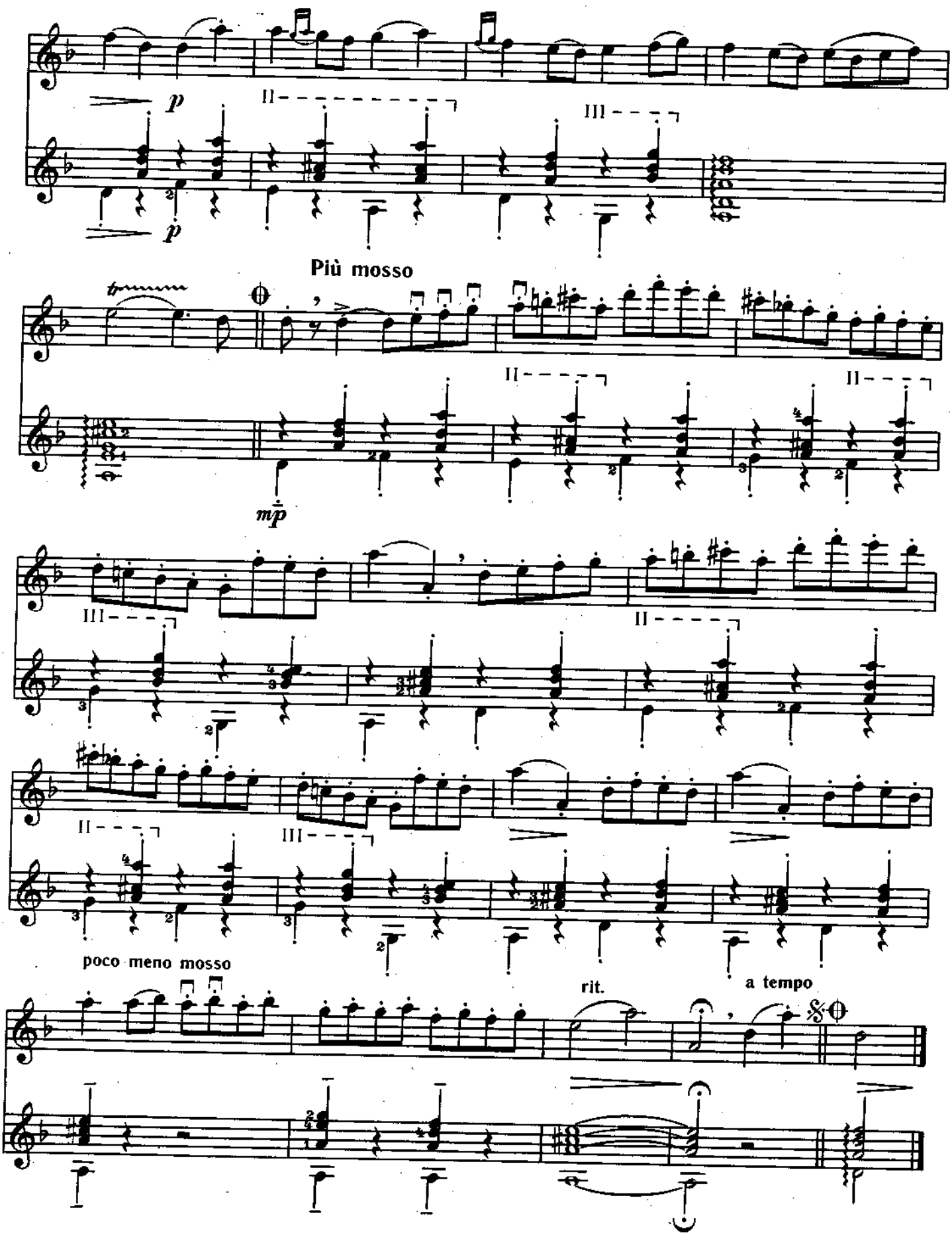

Медленно
ff
sf


В темпе
б.п
mp
ff
Медленно
pizz.
ср.п
gliss.
p
p
sf

ГАВОТ

Ж. Б. ЛЮЛЛИ




p
II
III
p
Più mosso
II
II
mp
III
II
II
III
poco meno mosso
rit.
a tempo

No. 281

THE BOSTON MUSIC COMPANY

MANDOLIN AND PIANO COLLECTION

Volume I

Containing Twelve Pieces

Arranged by

CH. GRAZIANI-WALTER

Complete n. 1.00
Mandolin part alone, n. .50
B. M. Co. Ed. No. 281a

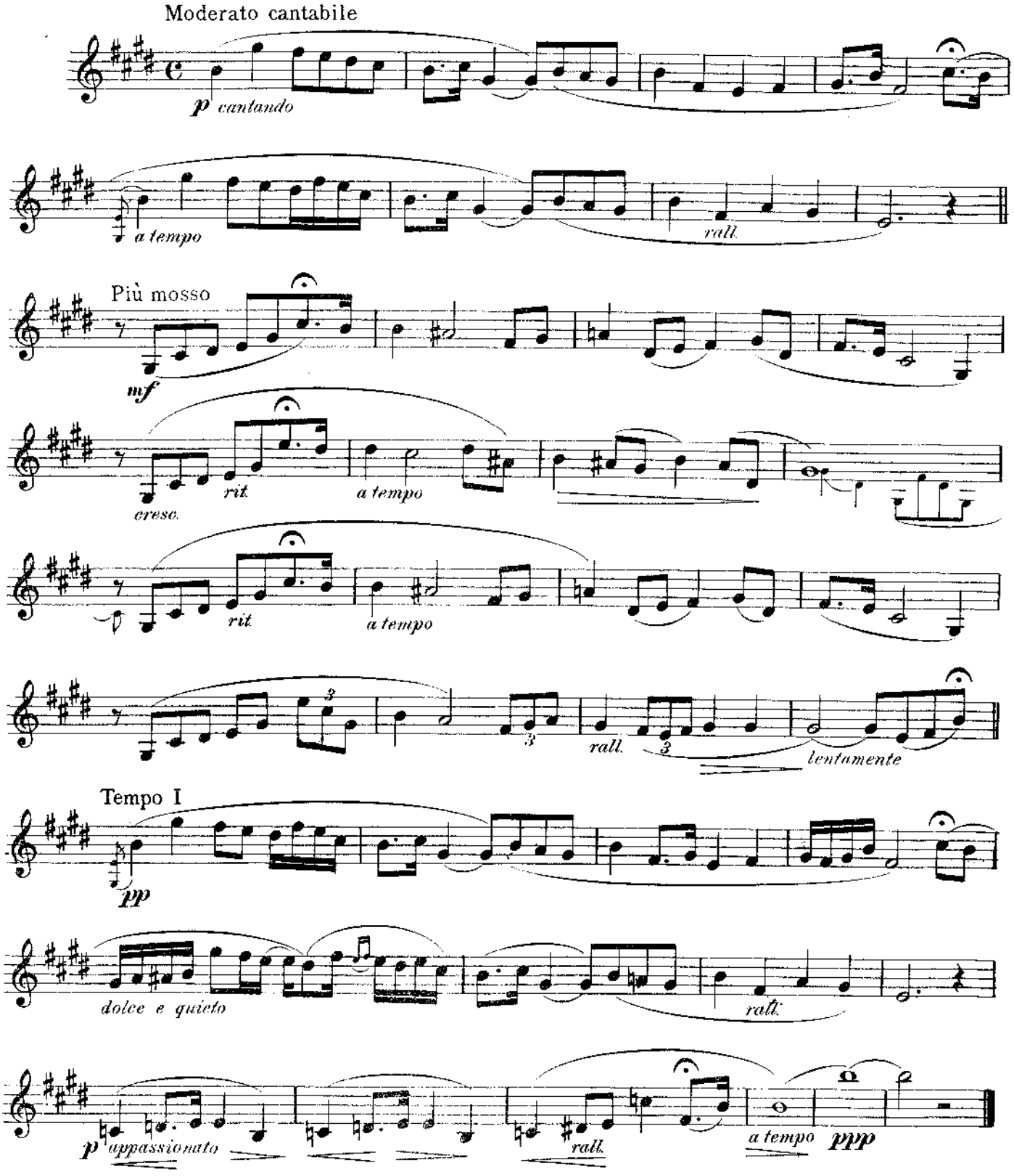
MANDOLIN PART

BOSTON, MASS.
THE BOSTON MUSIC COMPANY
NEW YORK : G. SCHIRMER, INCORPORATED

Melody

MANDOLIN

CHARLES WAKEFIELD CADMAN
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER



B.M.Co. 2921 complete Ed.

Copyright, 1905, by G. Schirmer, Jr.
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries

My Sun!

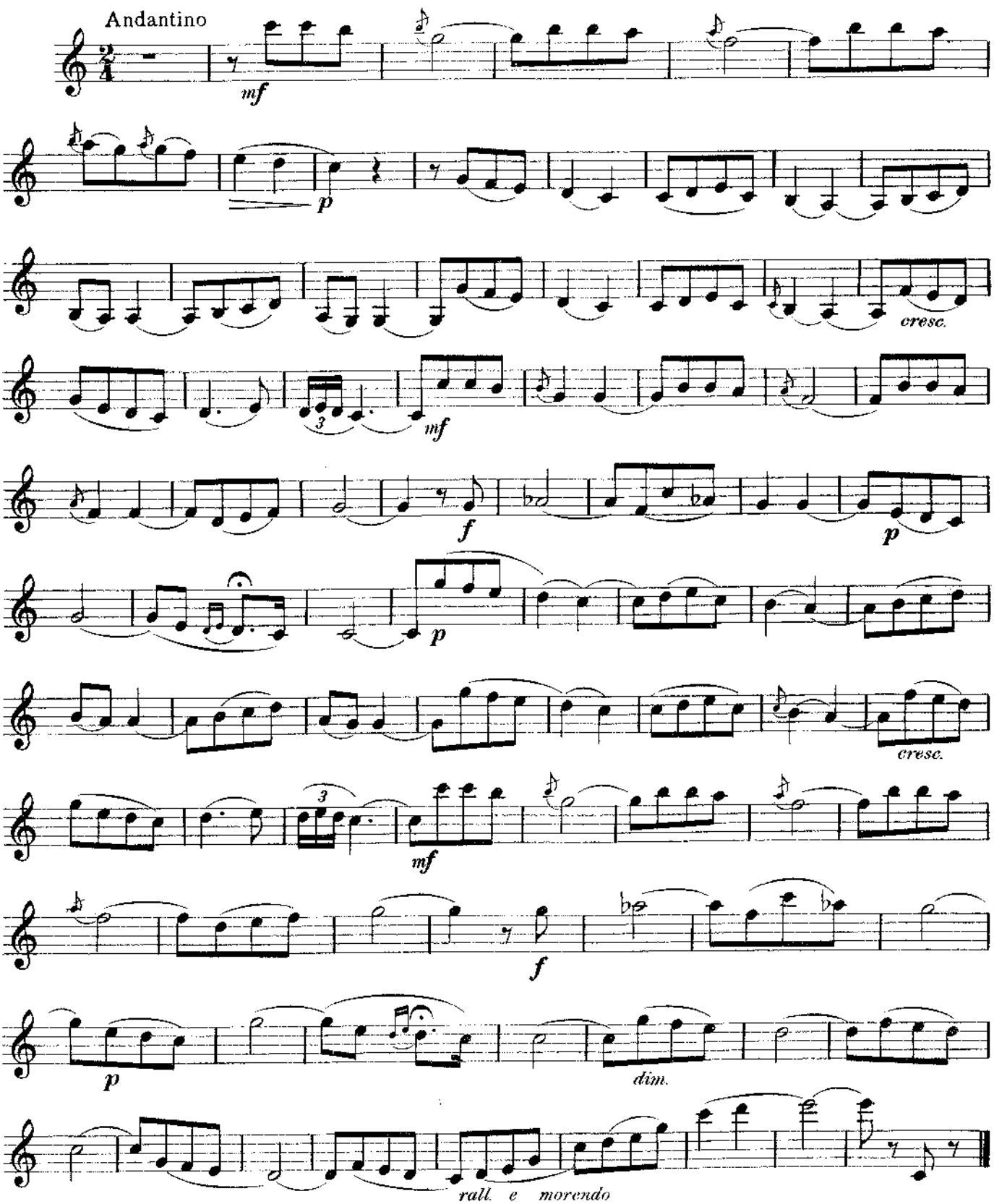
('O Sole mio!)

(Popular Neapolitan Song)

C. di CAPUA

Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER

MANDOLIN

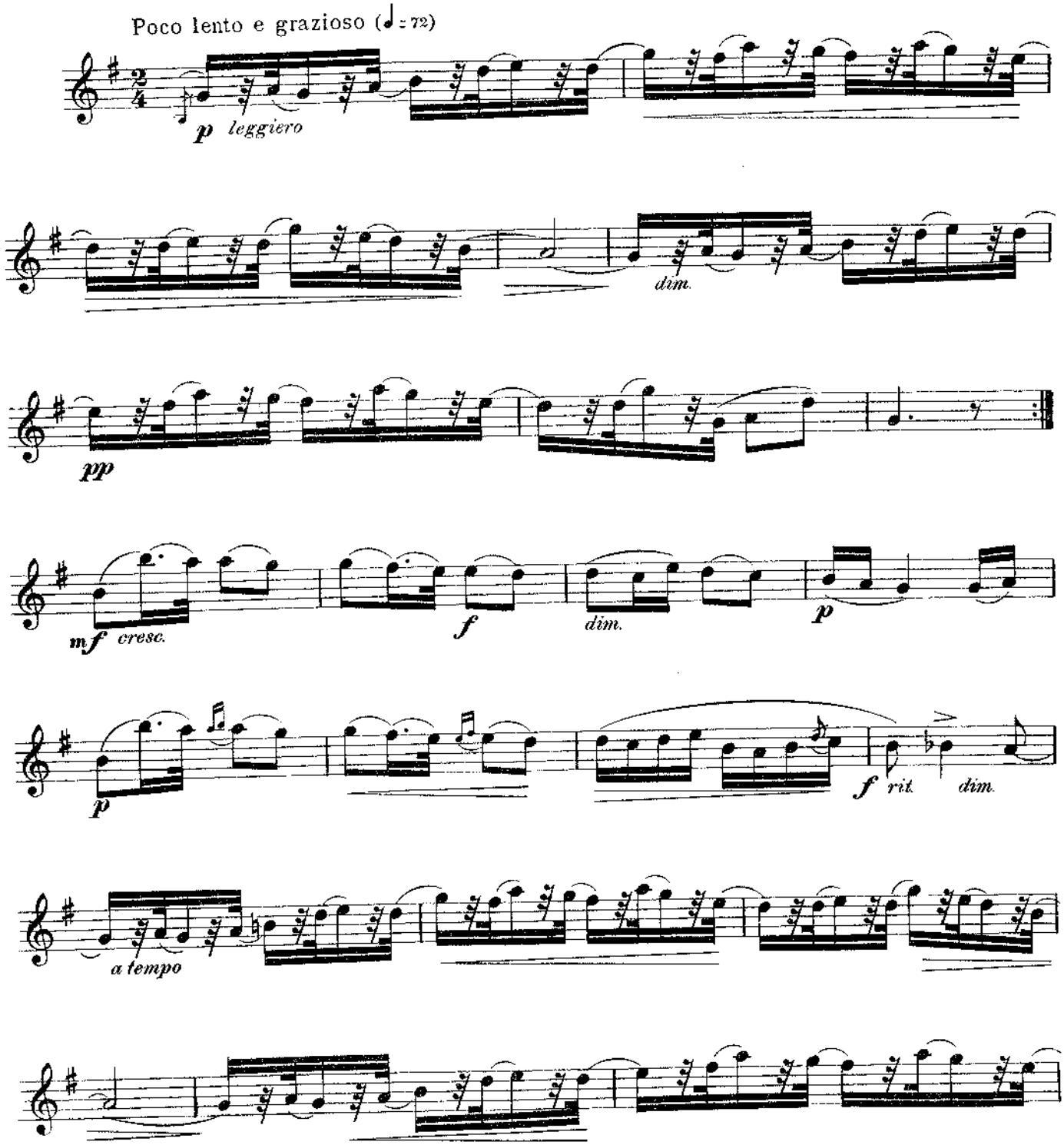


Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston

Humoreske

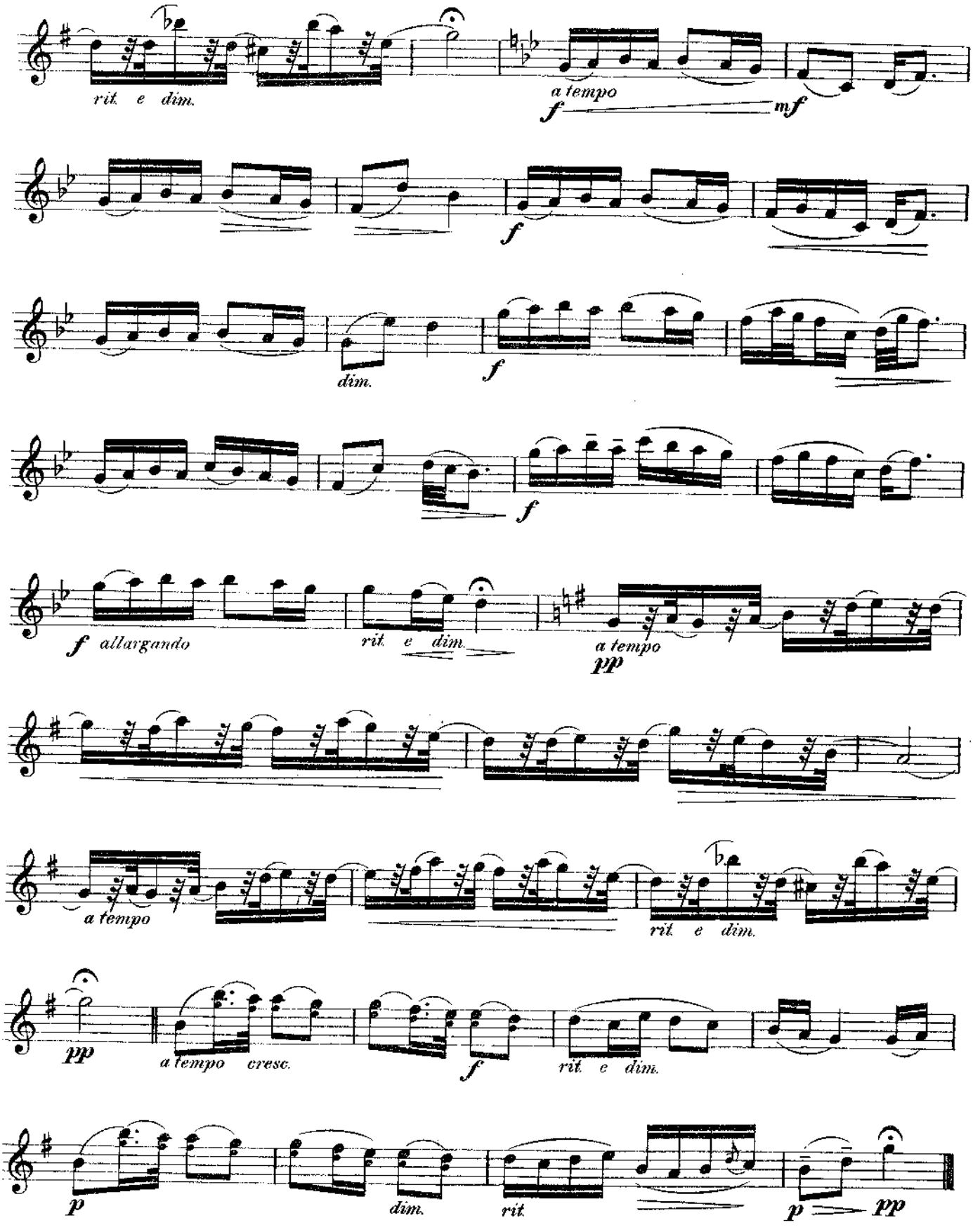
MANDOLIN

ANTONIN DVOŘÁK
Transcribed by CH. GRAZIANI-WALTER



Copyright, 1913, by G. Schirmer, Boston

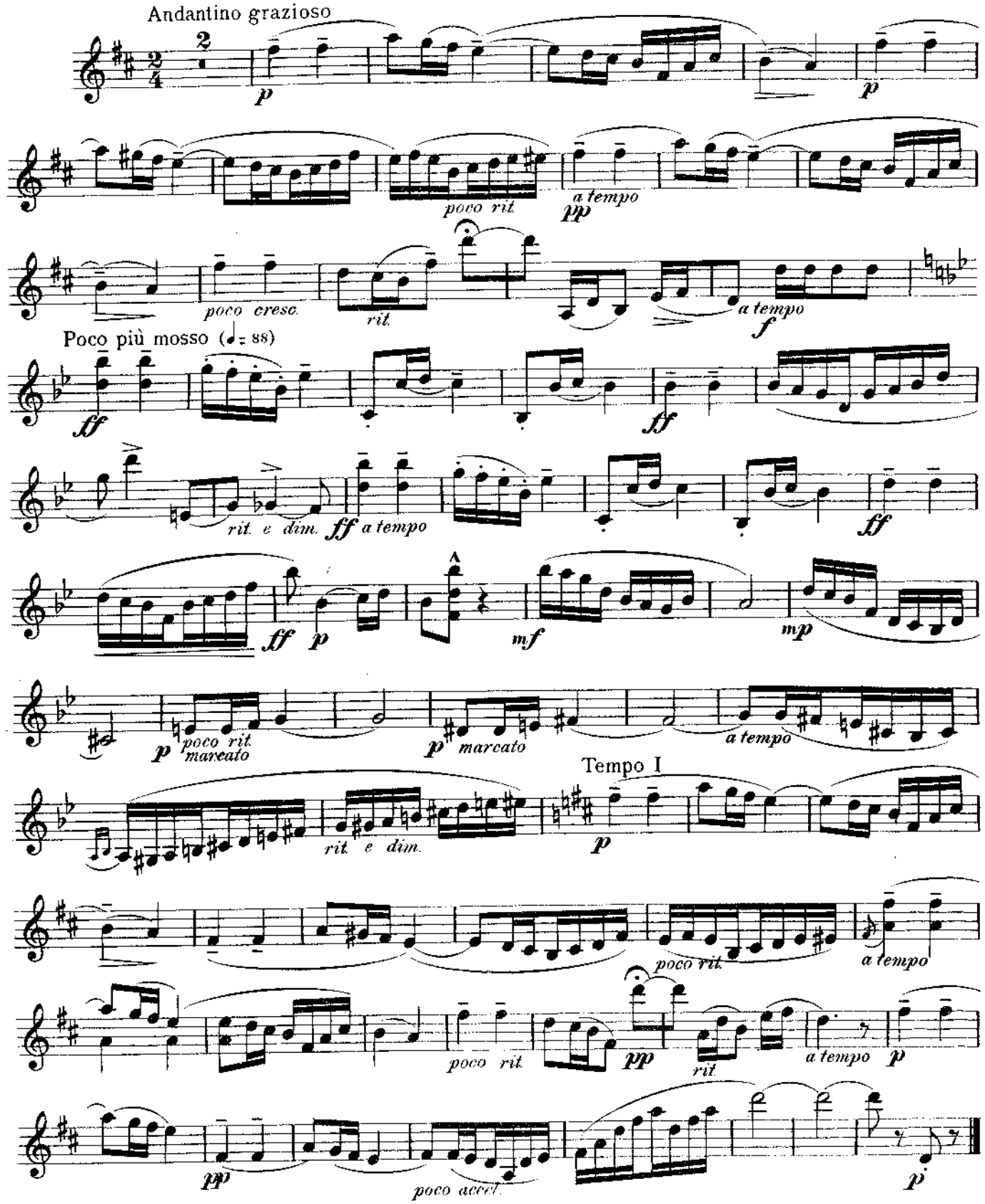
MANDOLIN


rit. e dim.
a tempo
f
mf
f
dim.
f
f
f allargando
rit. e dim.
a tempo
pp
a tempo
rit. e dim.
pp
a tempo cresc.
f
rit. e dim.
p
dim.
rit.
p
pp

La Serenata

MANDOLIN

VICTOR HERBERT
Transcribed by CH. GRAZIANI-WALTER



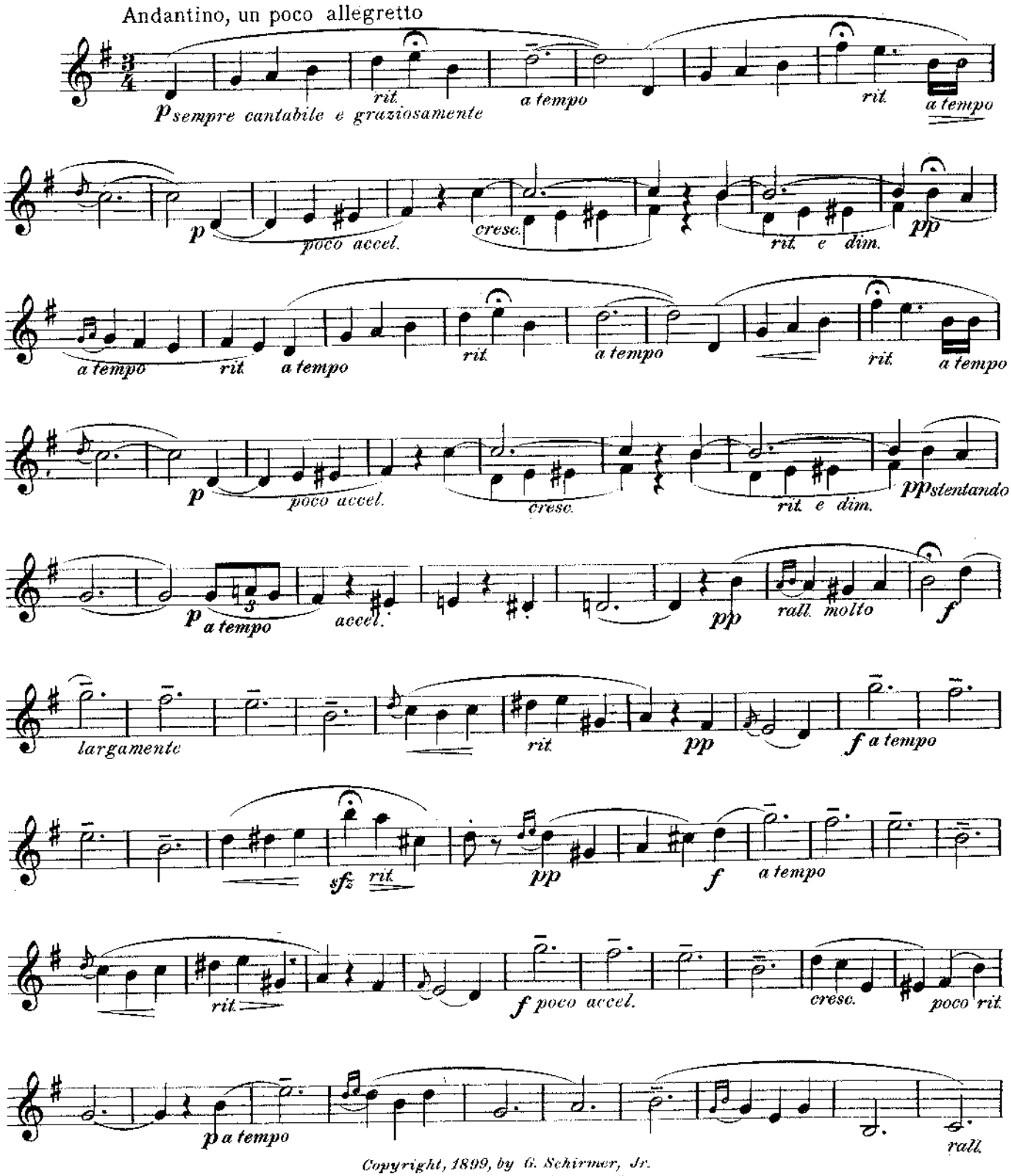
B.M.Co. 2739

Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston

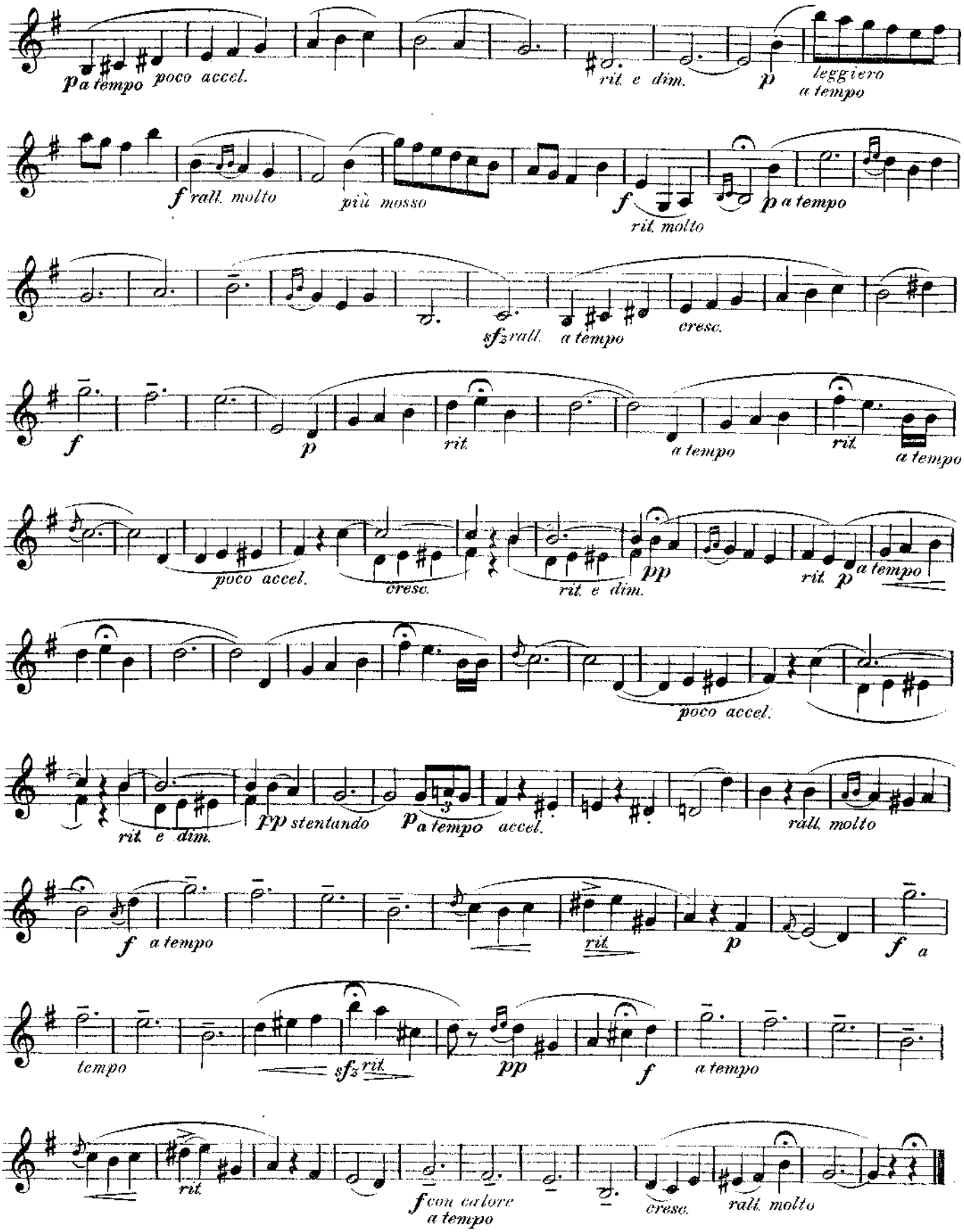
Serenade

MANDOLIN

J. ALBERT JEFFERY
Transcribed by CH. GRAZIANI-WALTER



Copyright, 1899, by G. Schirmer, Jr.
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries

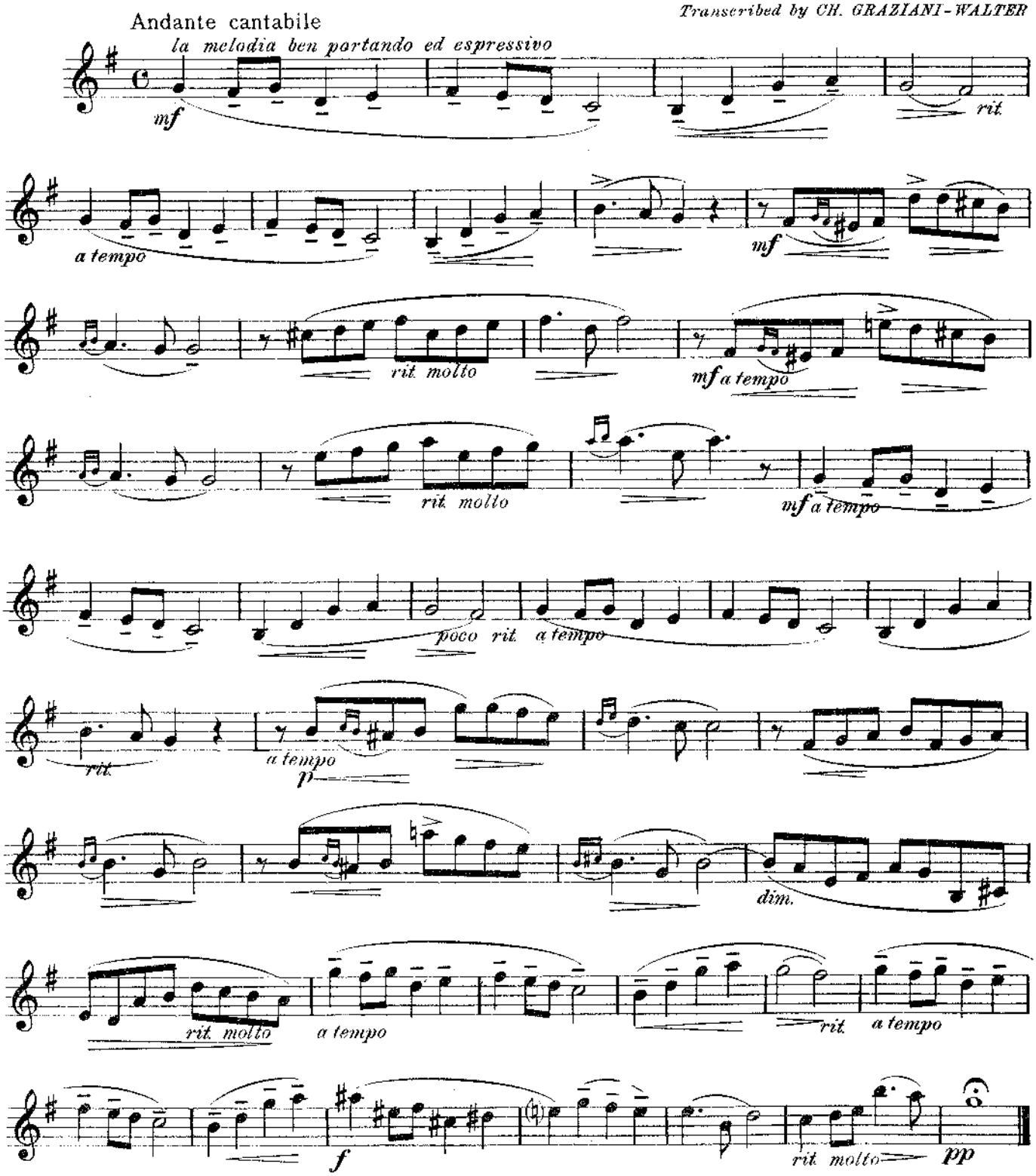

p a tempo poco accel.
rit. e dim.
p
leggiero
a tempo
f rall. molto
più mosso
f
rit. molto
p a tempo
sfz rall.
a tempo
cresc.
f
p
rit.
a tempo
rit.
a tempo
poco accel.
cresc.
rit. e dim.
pp
rit.
p
a tempo
poco accel.
rit. e dim.
pp stentando
p a tempo
accel.
ràll. molto
f
a tempo
rit.
p
f a
tempo
sfz rit.
pp
f
a tempo
rit.
f con calore
a tempo
cresc.
ràll. molto

Arietta

(Petite Chanson d' Amour)

MANDOLIN

ERICK MEYER-HELMUND, Op. 36
Transcribed by CH. GRAZIANI-WALTER

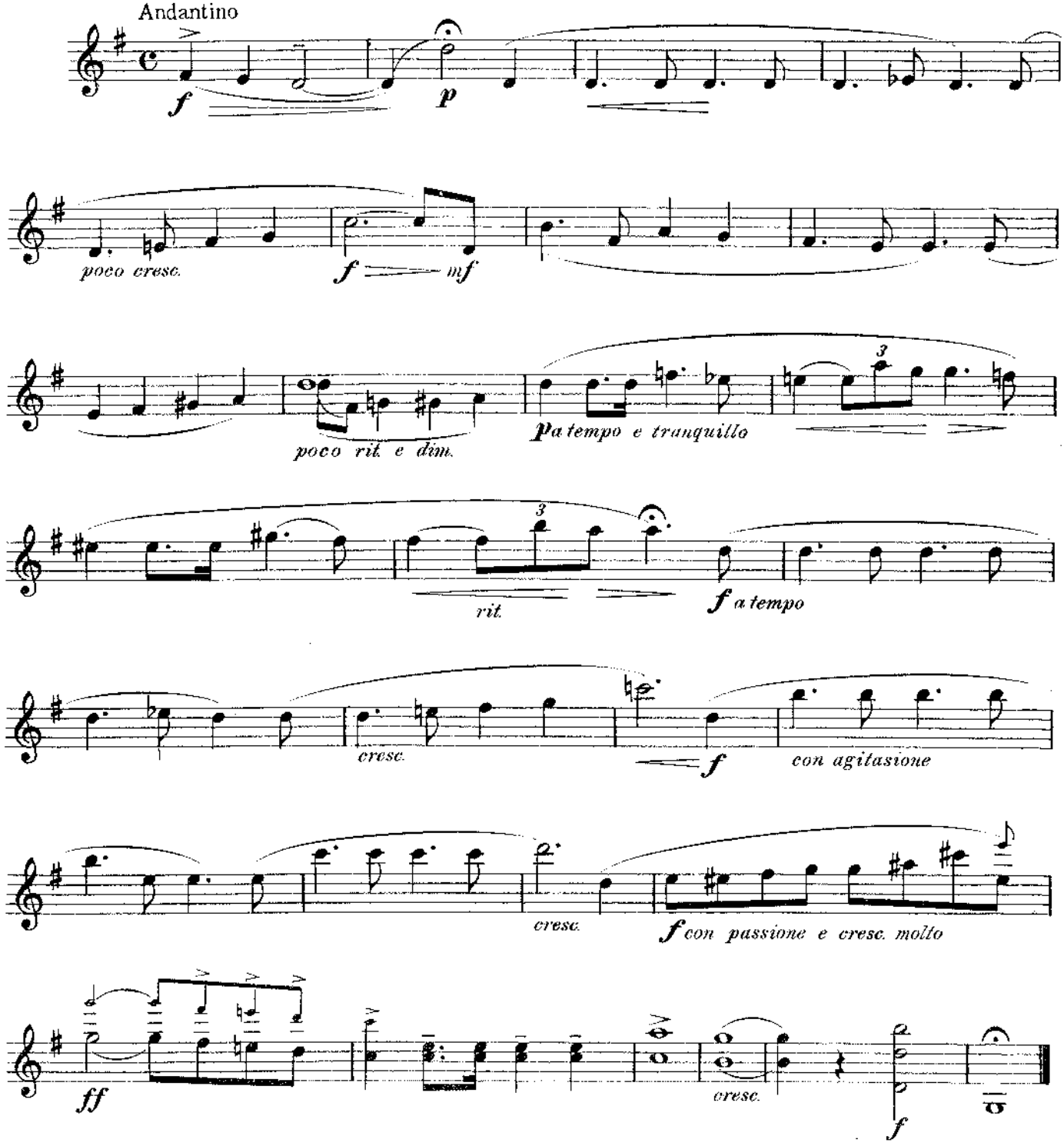


Copyright, 1894, by Otto Forberg
Copyright assigned, 1910, to G. Schirmer, Boston
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston

Egyptian Love Song

MANDOLIN

ETHELBERT NEVIN
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER



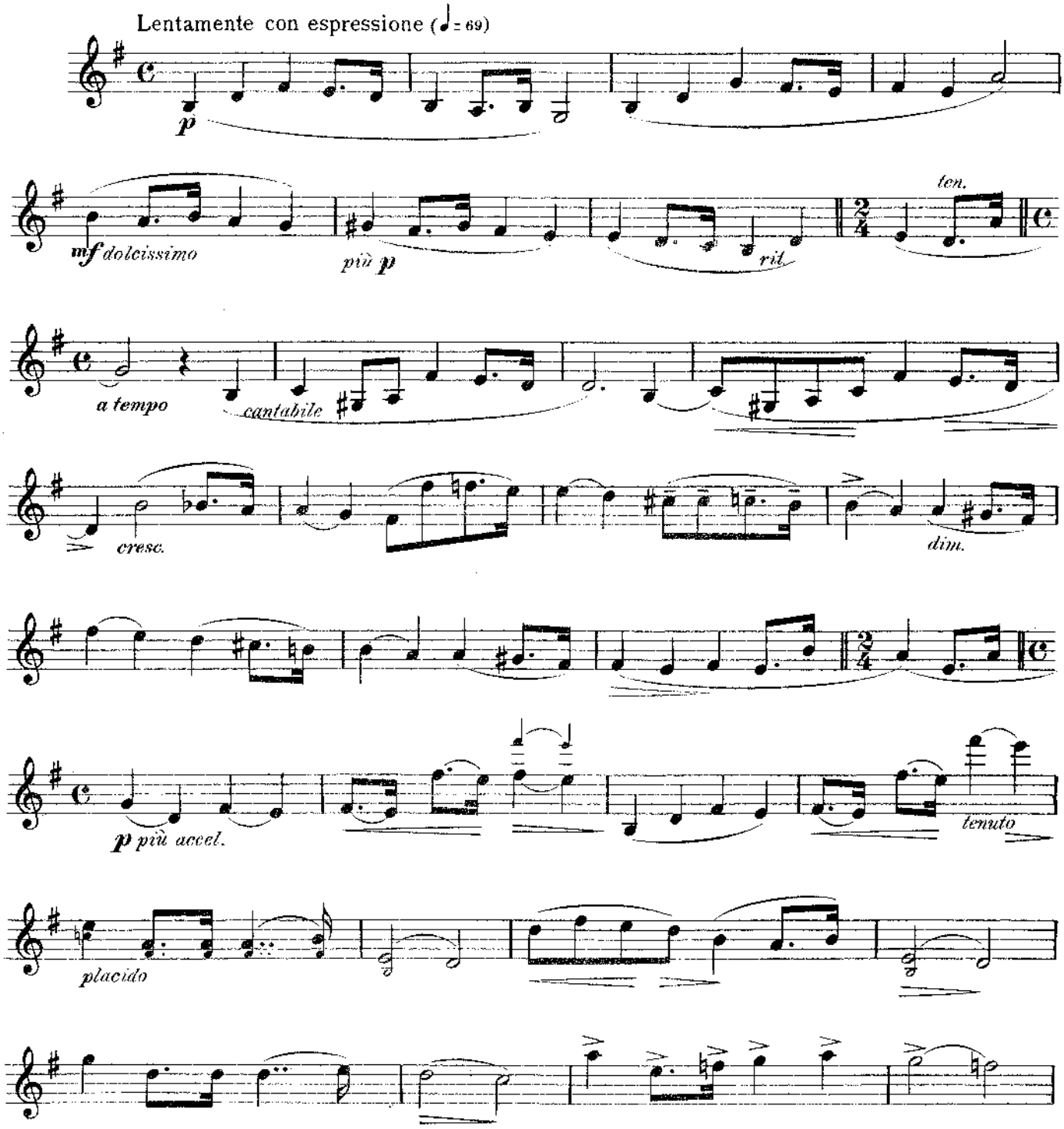
Copyright, 1908, by G. Schirmer, Jr
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries

Notturno

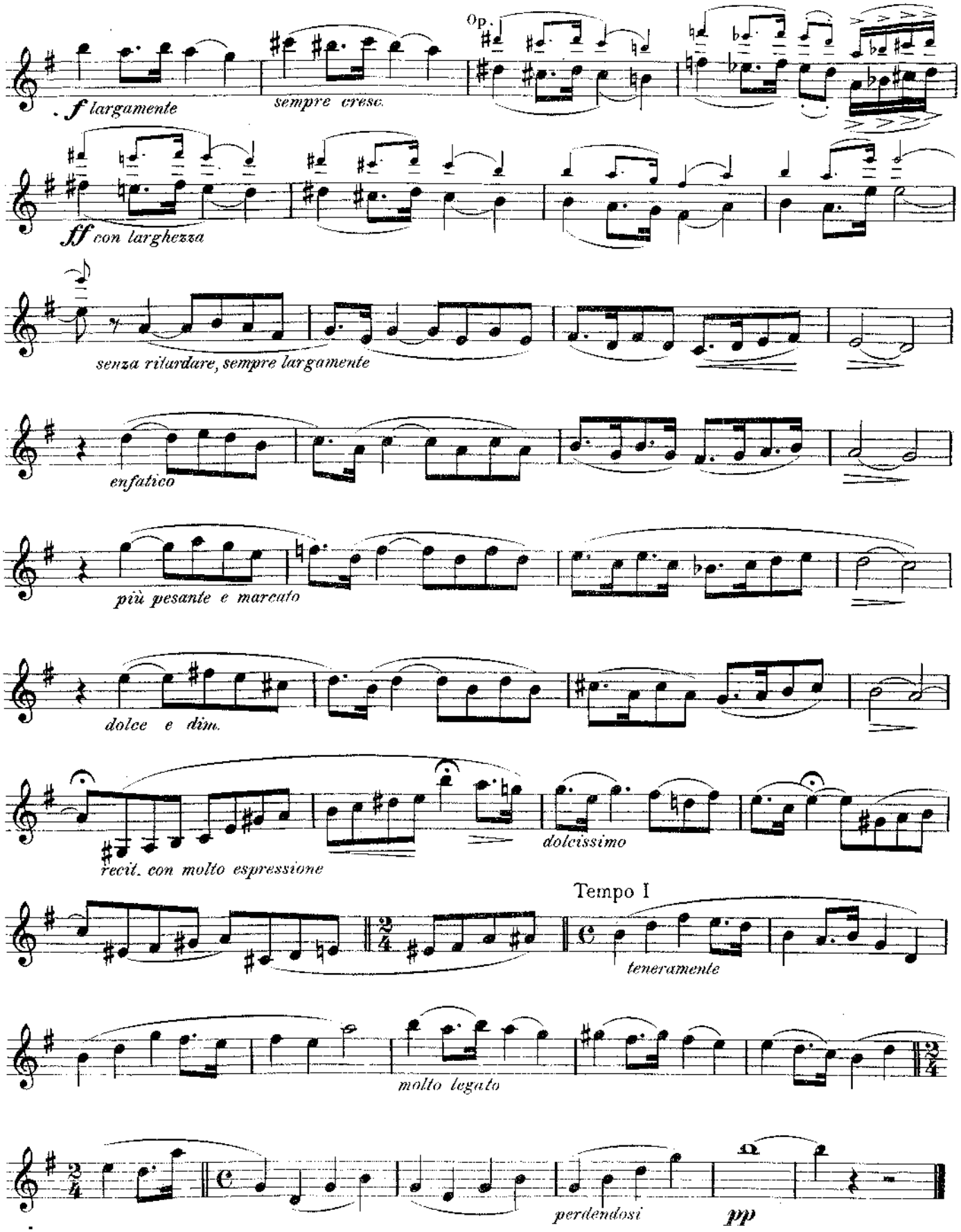
(In Boccaccio's Villa)

MANDOLIN

ETHELBERT NEVIN
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER



Copyright, 1895, by G. Schirmer, Jr.
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries


Op.
f largamente
sempre cresc.
ff con larghezza
senza ritardare, sempre largamente
enfatico
più pesante e marcato
dolce e dim.
recit. con molto espressione
dolcissimo
Tempo I
teneramente
molto legato
perdendosi
pp

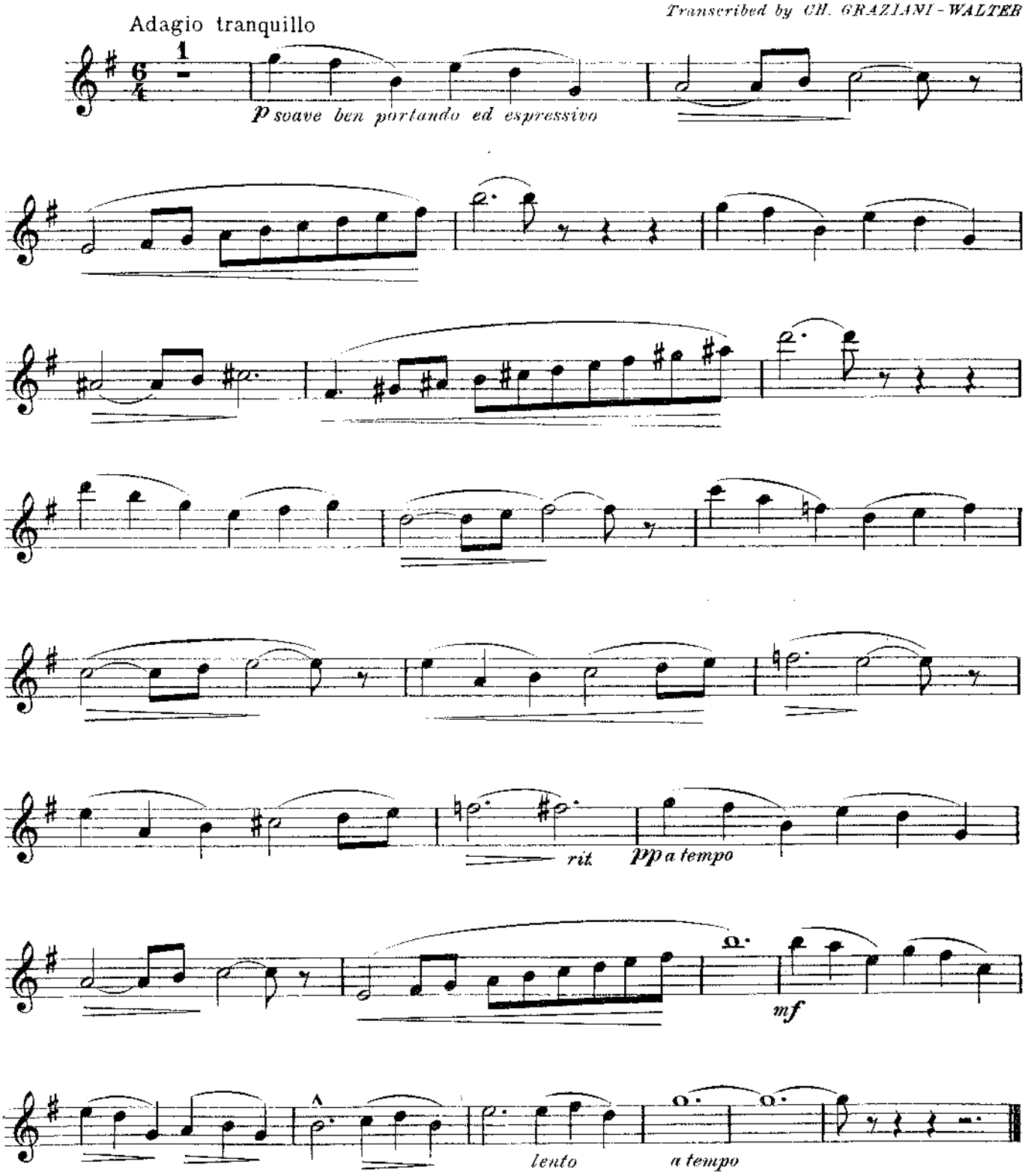
The Swan

(Le Cygne)

MANDOLIN

C. SAINT-SAËNS

Transcribed by CH. GRAZIANI-WALTER



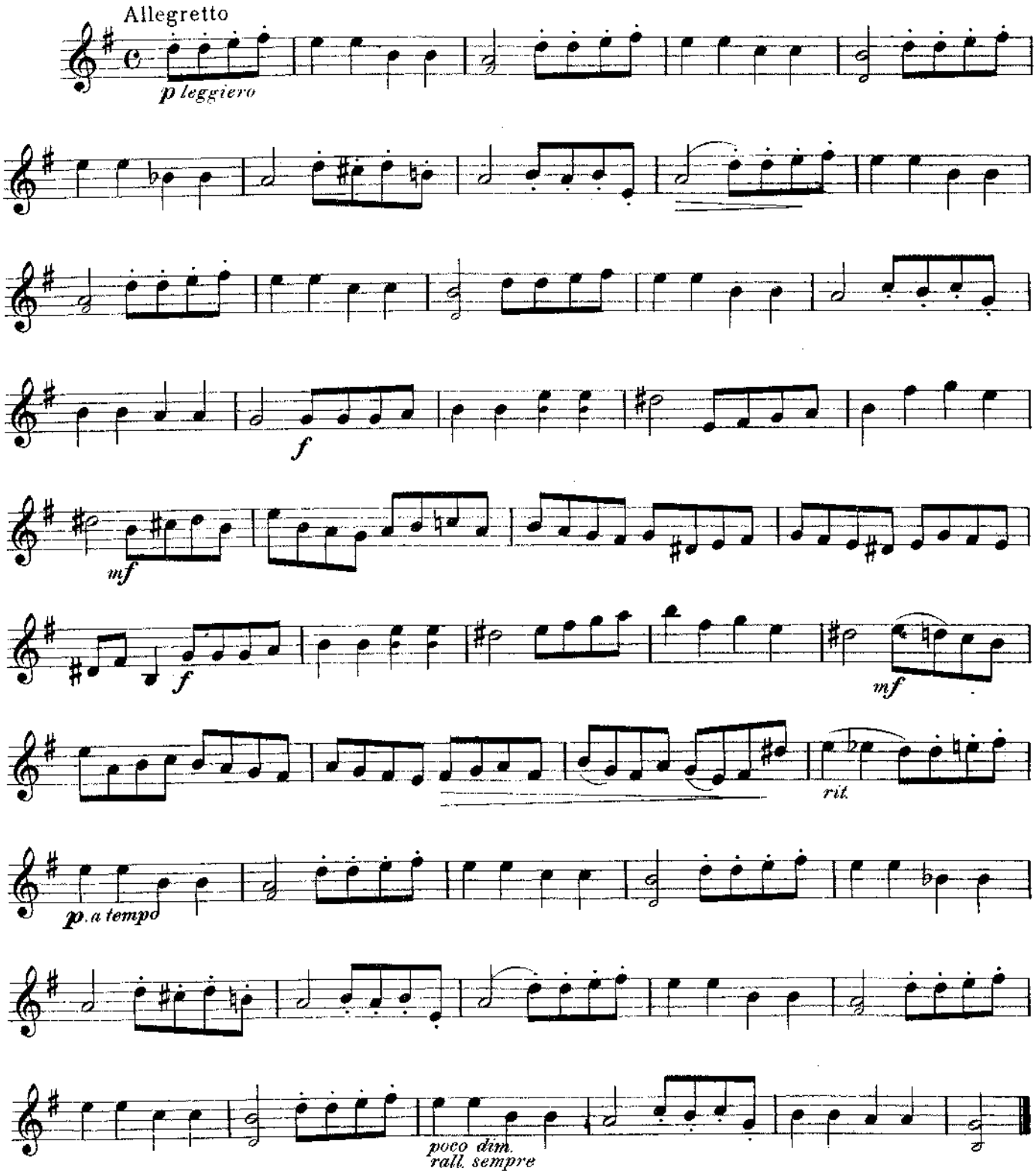
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston

Le Dauphin

(Gavotte Populaire)

MANDOLIN

W. C. E. SEEBOECK
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER

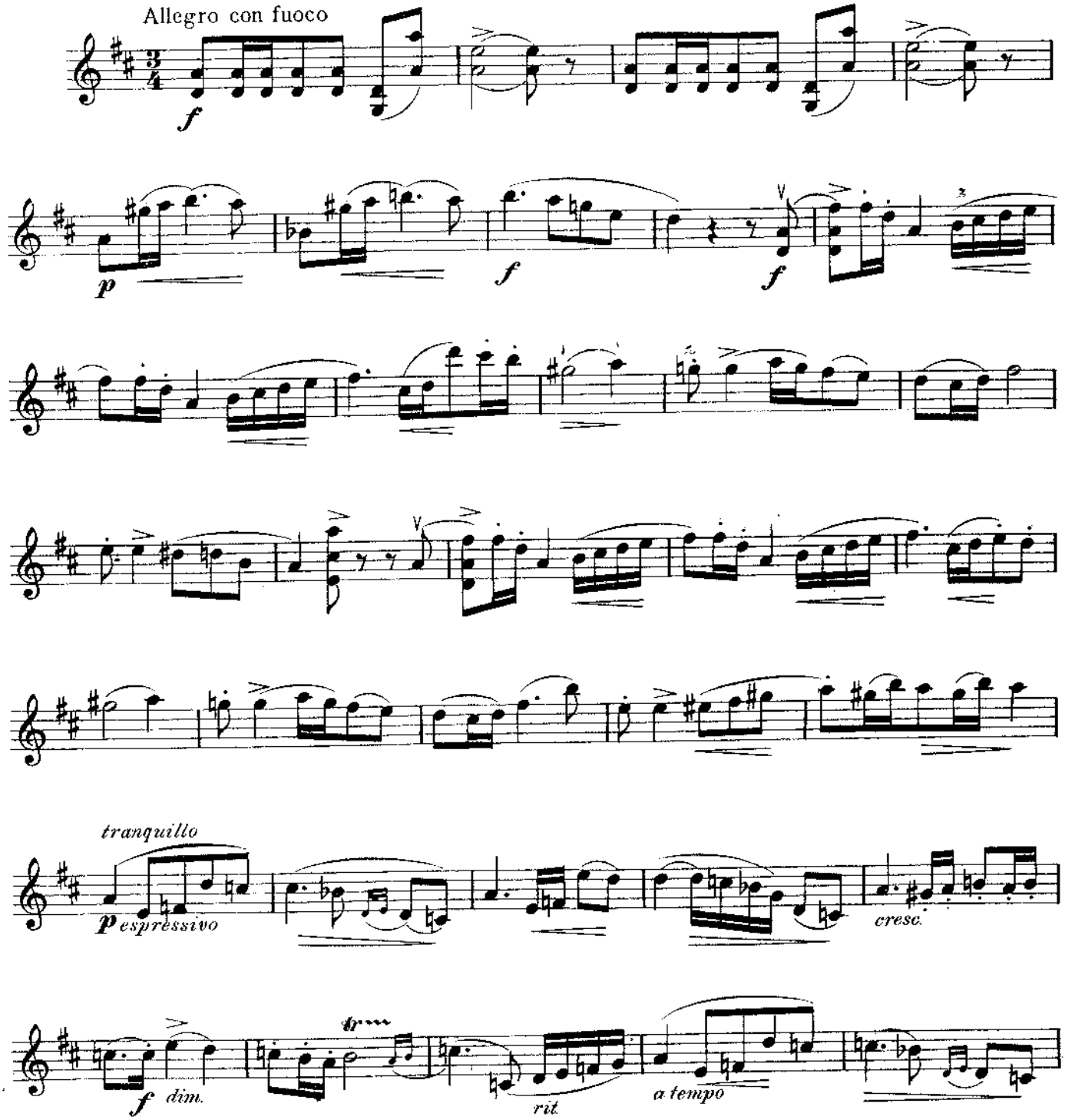


Copyright,1906, by G. Schirmer, Jr.
Copyright,1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries

Polonaise

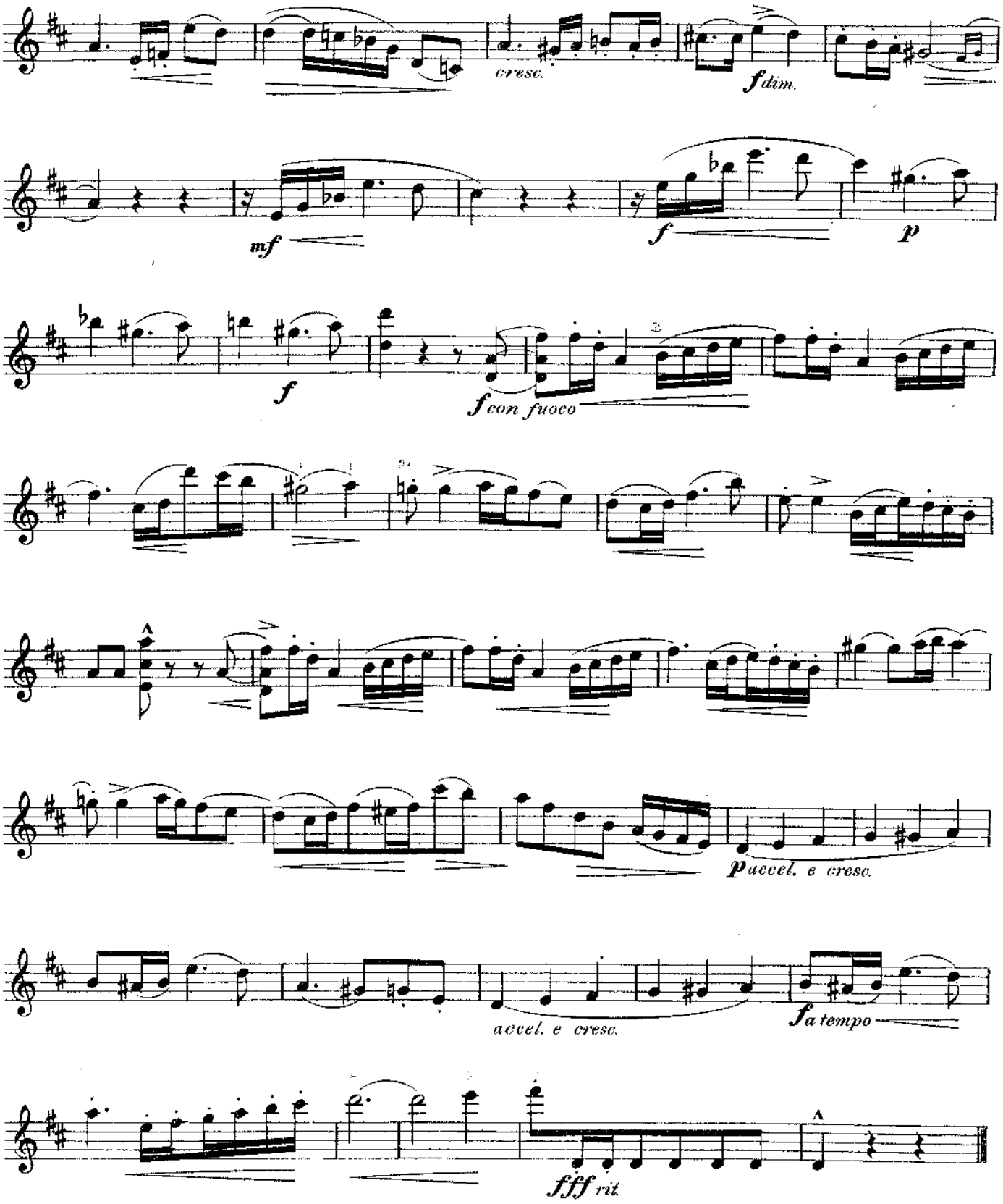
MANDOLIN

ARTHUR SEYBOLD
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER



Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston

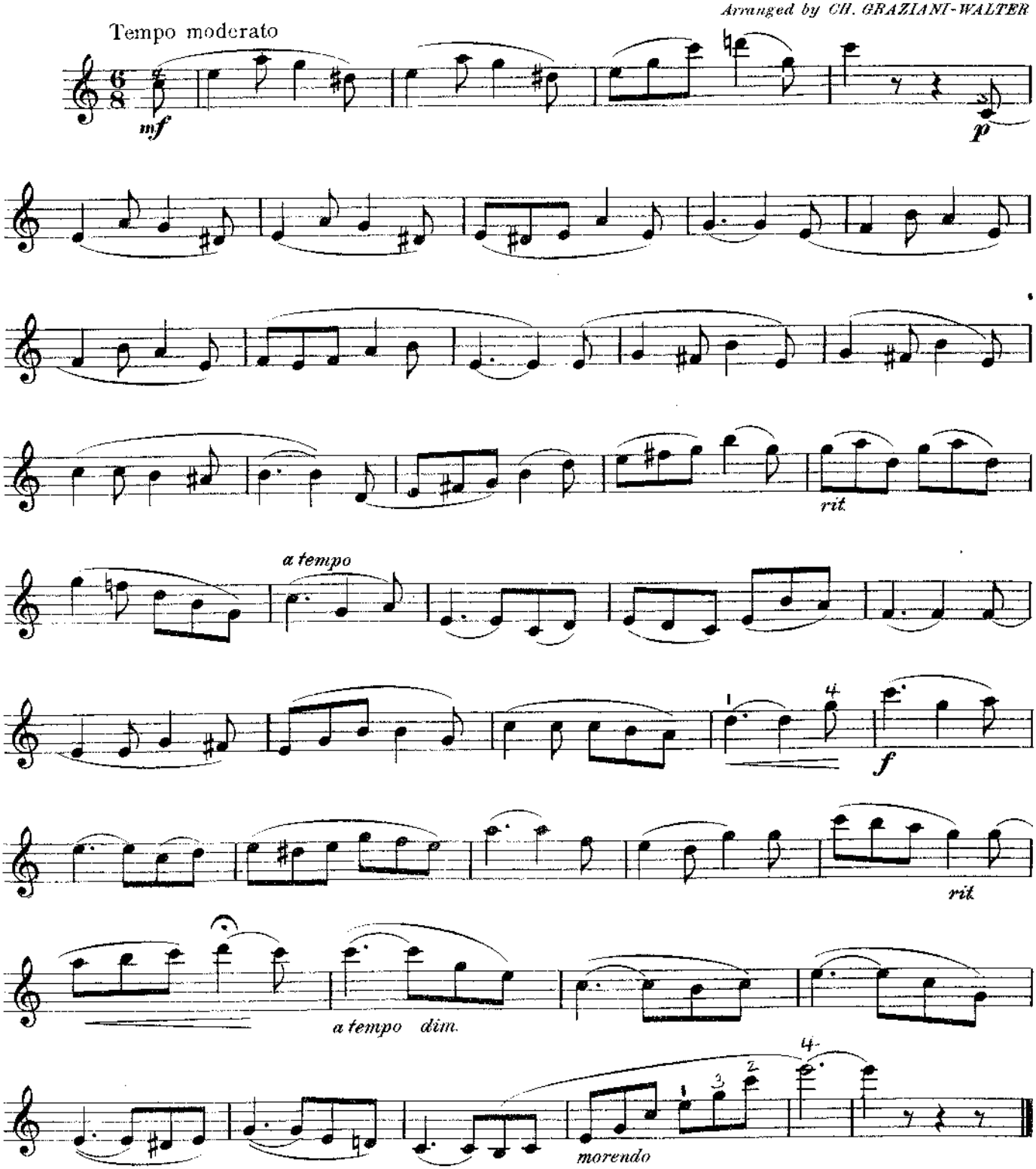
MANDOLIN


cresc.
f dim.
mf
f
p
f
f con fuoco
p accel. e cresc.
accel. e cresc.
f a tempo
fff rit.

Boat Song

MANDOLIN

H. J. STEWART
Arranged by CH. GRAZIANI-WALTER



Copyright, 1904, by G. Schirmer Jr.
Copyright, 1912, by G. Schirmer, Boston
For all countries

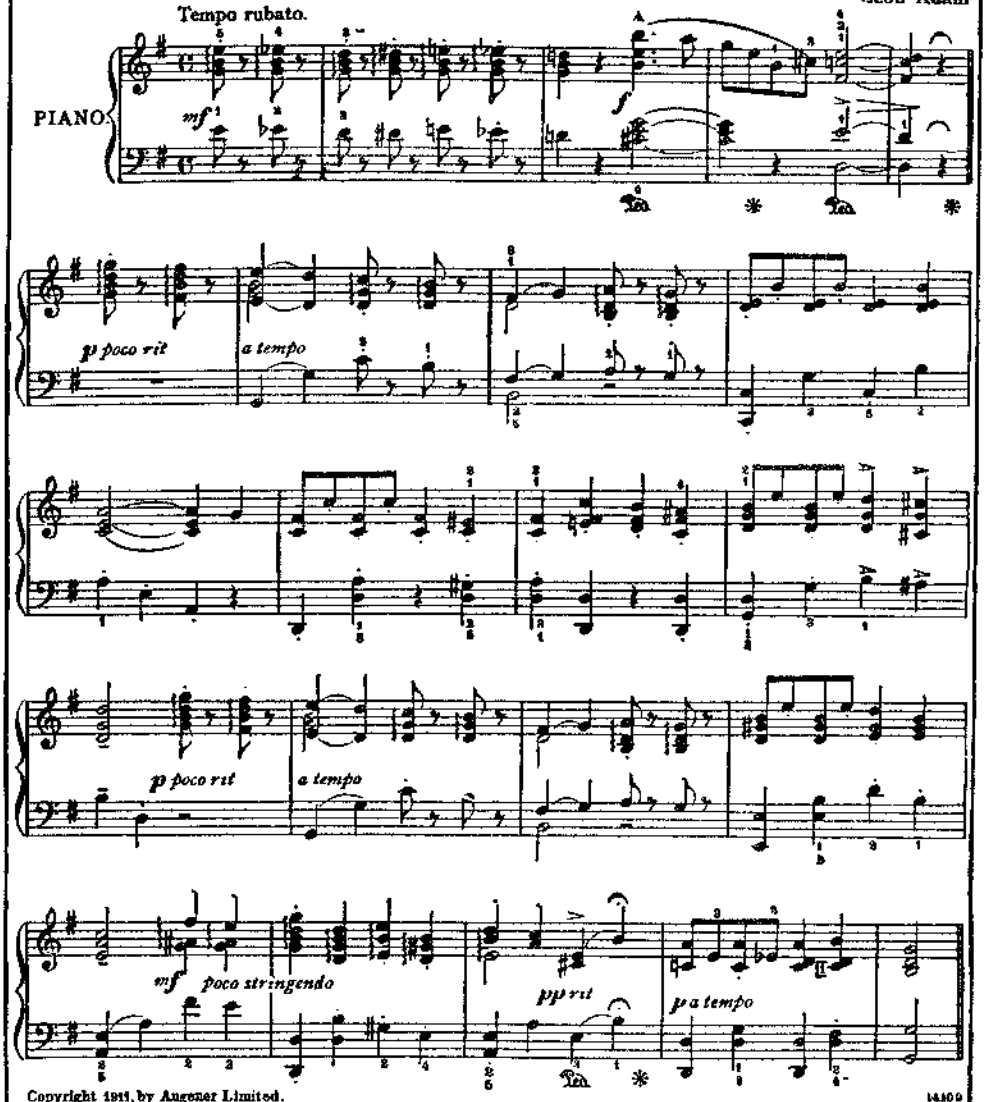
THE LATEST SUCCESS FROM LONDON
12,000 copies sold in the first four months — On the programs of over 600 orchestras
PLAY THIS OVER AND SEE WHY!!

Published by
THE BOSTON MUSIC CO.
Boston, Mass.

Liselotte.

AIR DE BALLET.

Léon Adam



Copyright 1911, by Augener Limited.
Sole Agents for the U. S. A. and Canada
THE BOSTON MUSIC CO. (G. Schirmer, Inc.)

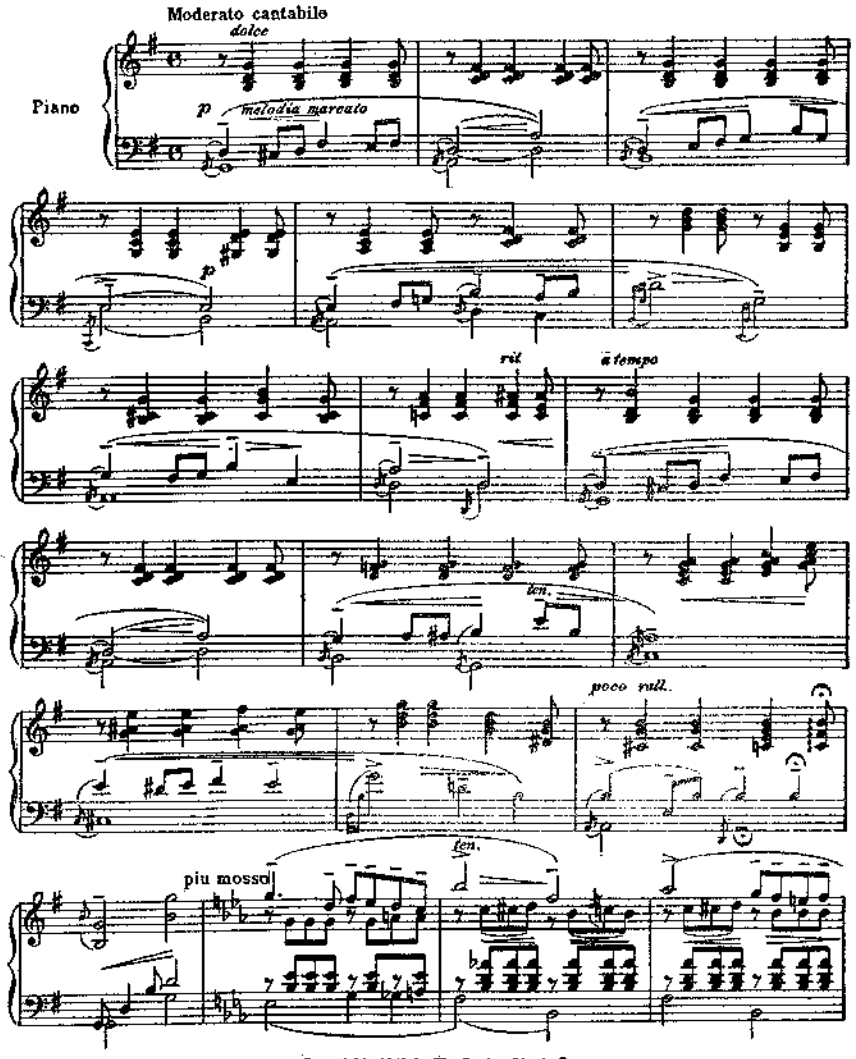
14409

Price of complete copy (5 pp. of music) .60 cts.

If this piece appeals to you, we recommend as in the same style, "LE DAUPHIN," by W. C. E. Seeboeck, and "GAVOTTE," Op. 2, No. 1, by E. Nevin
Ask your dealer to procure copies of these compositions also!

Told at Twilight

CHARLES HUERTER



Copyright, 1913, by The Boston Music Co.
For all countries

PIANO SOLO	.40	VIOLIN, VIOLONCELLO & PIANO	.50
VIOLIN & PIANO	.50	SMALL ORCHESTRA	n .60
VIOLONCELLO & PIANO	.50	FULL ORCHESTRA	n. .80

Published by
THE BOSTON MUSIC COMPANY

The easiest and most satisfactory source of information will be found in

THE B. M. CO. DIRECTORIES

Containing Specimen Pages of the Best and Most Popular Pieces in all the Important Fields of Musical Instruction, Repertoire, etc., for Vocalists and for Instrumentalists.

SO FAR, THERE HAVE BEEN ISSUED THE FOLLOWING

BOSTON MUSIC COMPANY DIRECTORIES

No. 1. **55 Teaching Pieces for the Piano in 1st and 2nd Grades**
With References to Studies and Duets of Related Difficulty.

2. **30 Songs Suited to the Needs of Educational Institutions**
Progressively arr., with Methods, Vocalises, etc.

3. **50 Teaching Pieces for the Piano in Lower Middle Grade**
With Studies, Solos and Duets of Related Difficulty

4. **50 Teaching Pieces for the Piano in Higher Middle Grade**
With Studies, Solos and Duets of Related Difficulty

5. **Illustrated Catalog of Accessories for the Musician**
Music Satchels, Music Paper, Strings, Metronomes, etc.

6. **80 Favorite Songs and Piano Pieces of General Appeal**
The Most Popular Numbers in the B. M. Co. Catalog

7. **50 Pieces for Violin and Piano, in Easy Grades**
Classified in Progressive Order according to Difficulty

8. **50 Pieces for Violin and Piano, in Moderate and Advanced Grades**
Classified in Progressive Order

9. **50 Sacred Songs, for All Voices**
With Special Regard for all Requirements of Festal Occasions

10. **50 English Songs and Ballads**
Containing the Most Successful Numbers of their Kind

11. **45 Encore Songs**
Bright Songs, Mostly of Humorous Nature

12. **35 Art Songs**
Compositions of Modern Master Song-Writers

13. **35 Songs for Men's Voices**
A Unique Array of Well-chosen Numbers

14. **50 Teaching Pieces for the Piano**
Attractive Numbers in the First and Second Grades

15. **40 Piano Pieces for Beginners**
The Latest Additions in an Important Field

16. **40 Piano Pieces for Young Fingers and Fancies**
Clean, Wholesome and Enjoyable Material

17. **Books for the Music Apprentice**
Literature Covering the Whole Realm of Music

18. **Orchestra Music for Symphony, Popular Concert and Dance**
Vocal and Instrumental Numbers with Orchestra

19. **40 Compositions for the Organ**
A ready Reference Guide to Standard Works

20. **50 Works for Violoncello**
Covering a Wide Variety of Selections

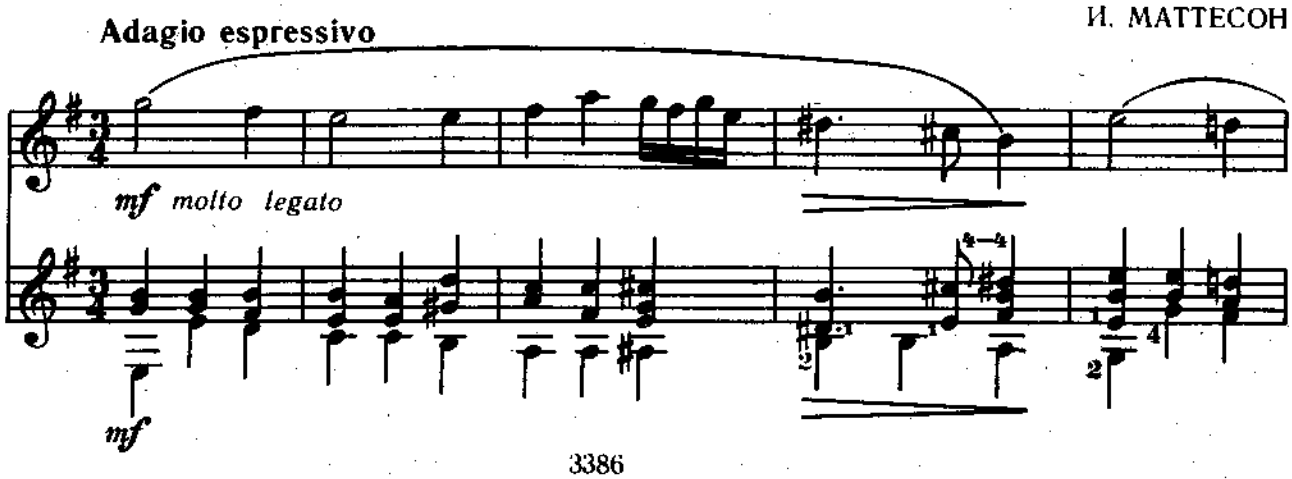
SENT GRATIS AND POSTPAID

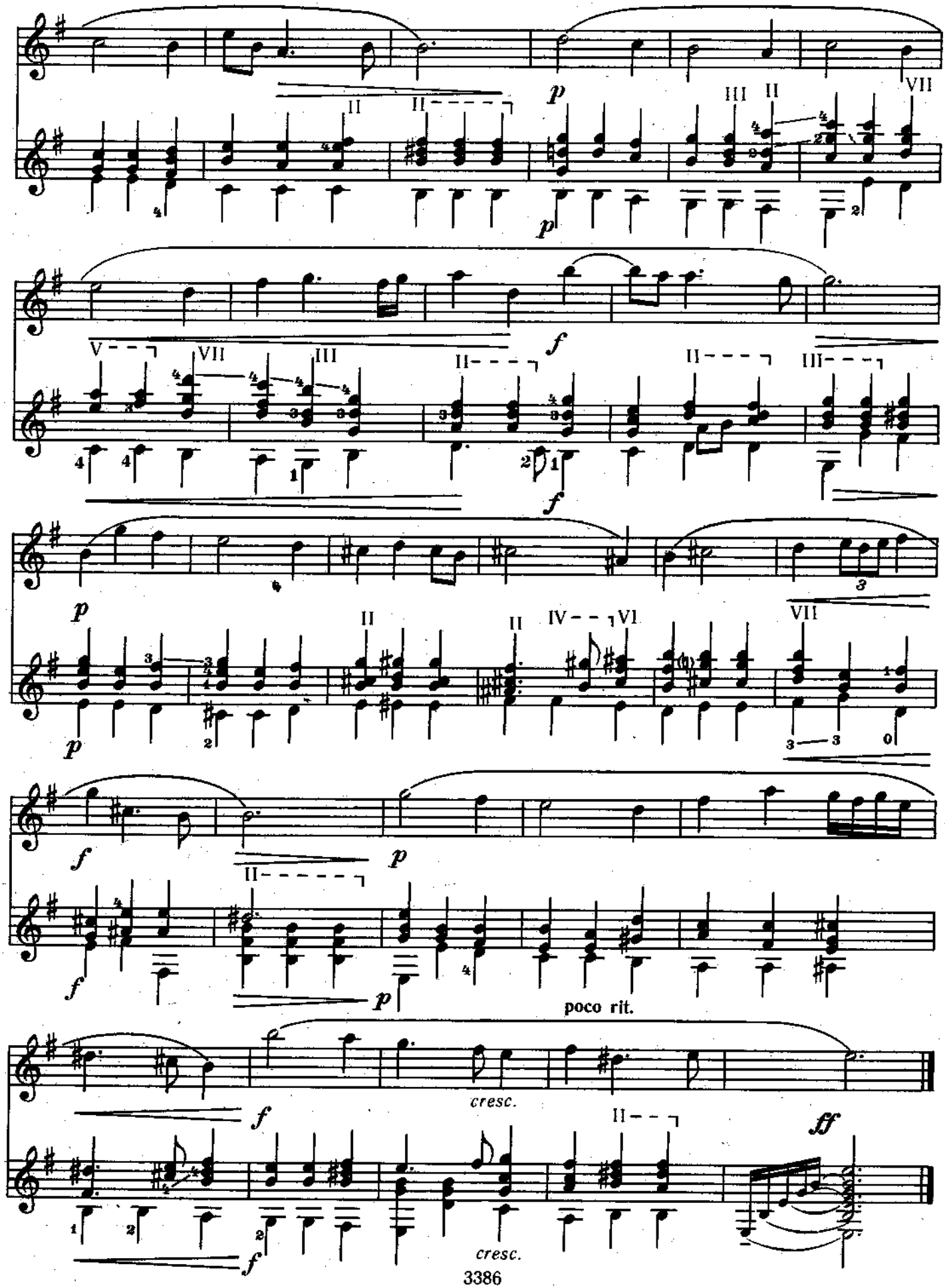
upon request for particular numbers desired. Kindly state full address.

АРИЯ

Adagio espressivo

И. МАТТЕСОН

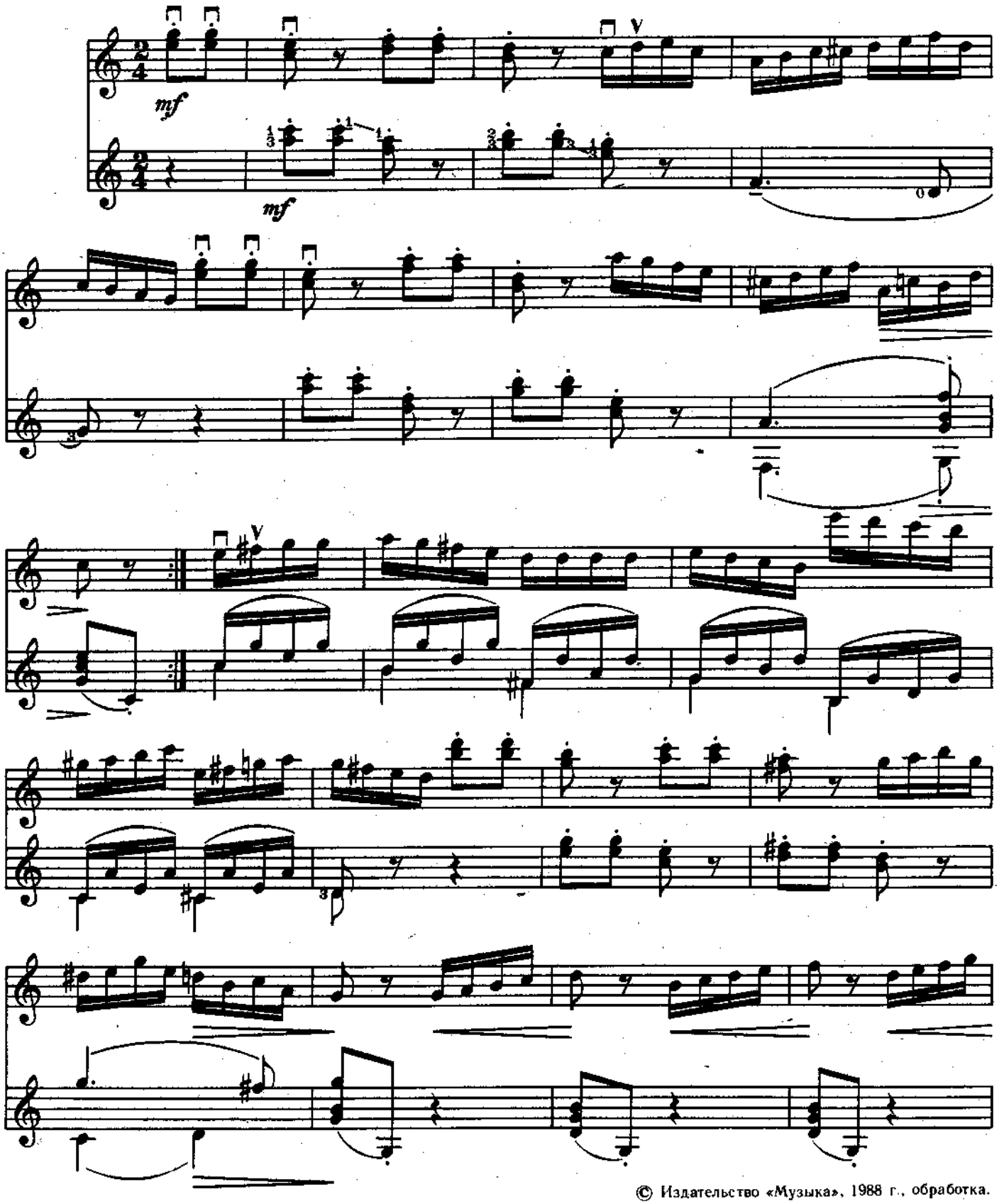



poco rit.
cresc.
cresc.

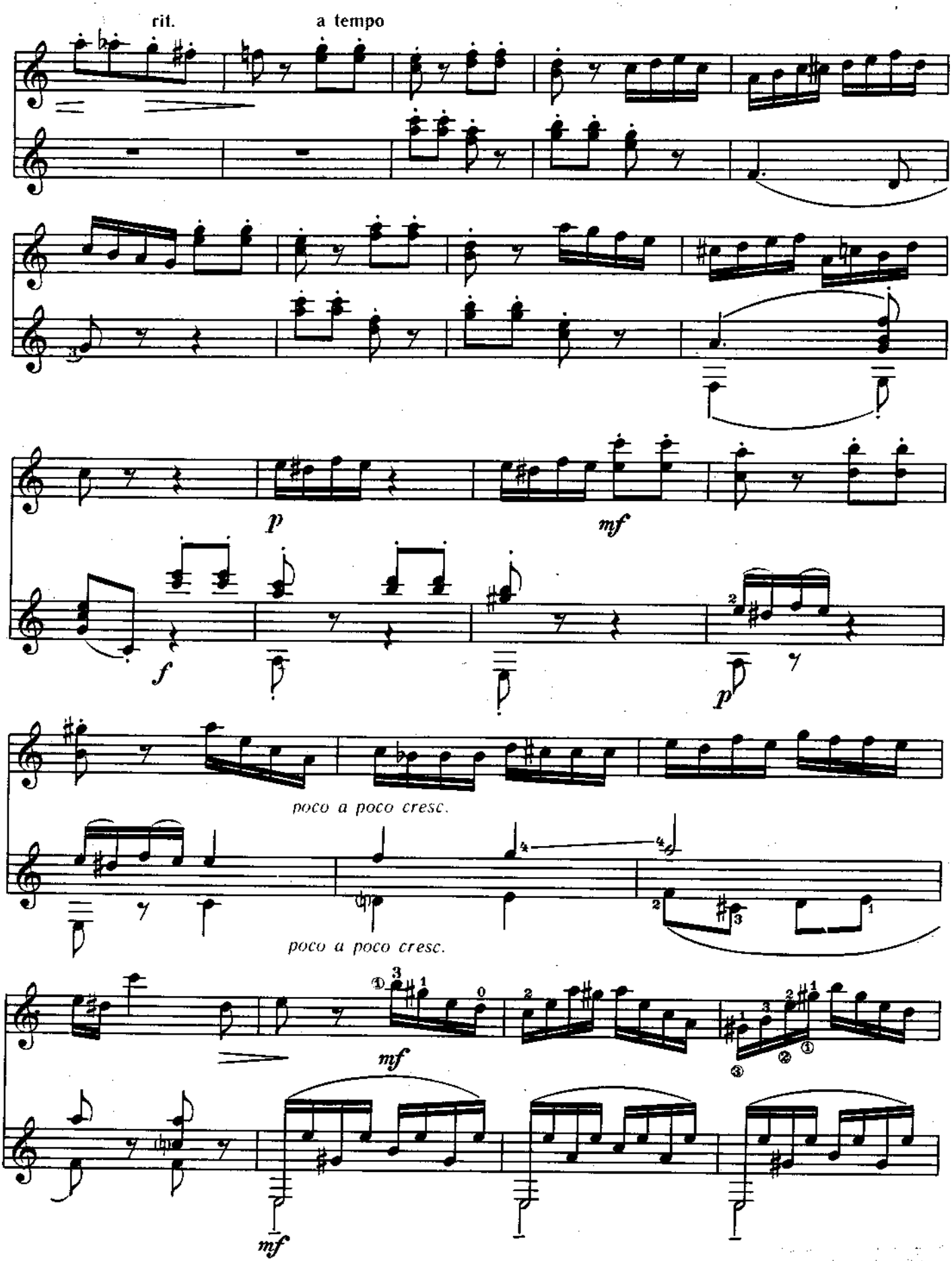
РОНДО

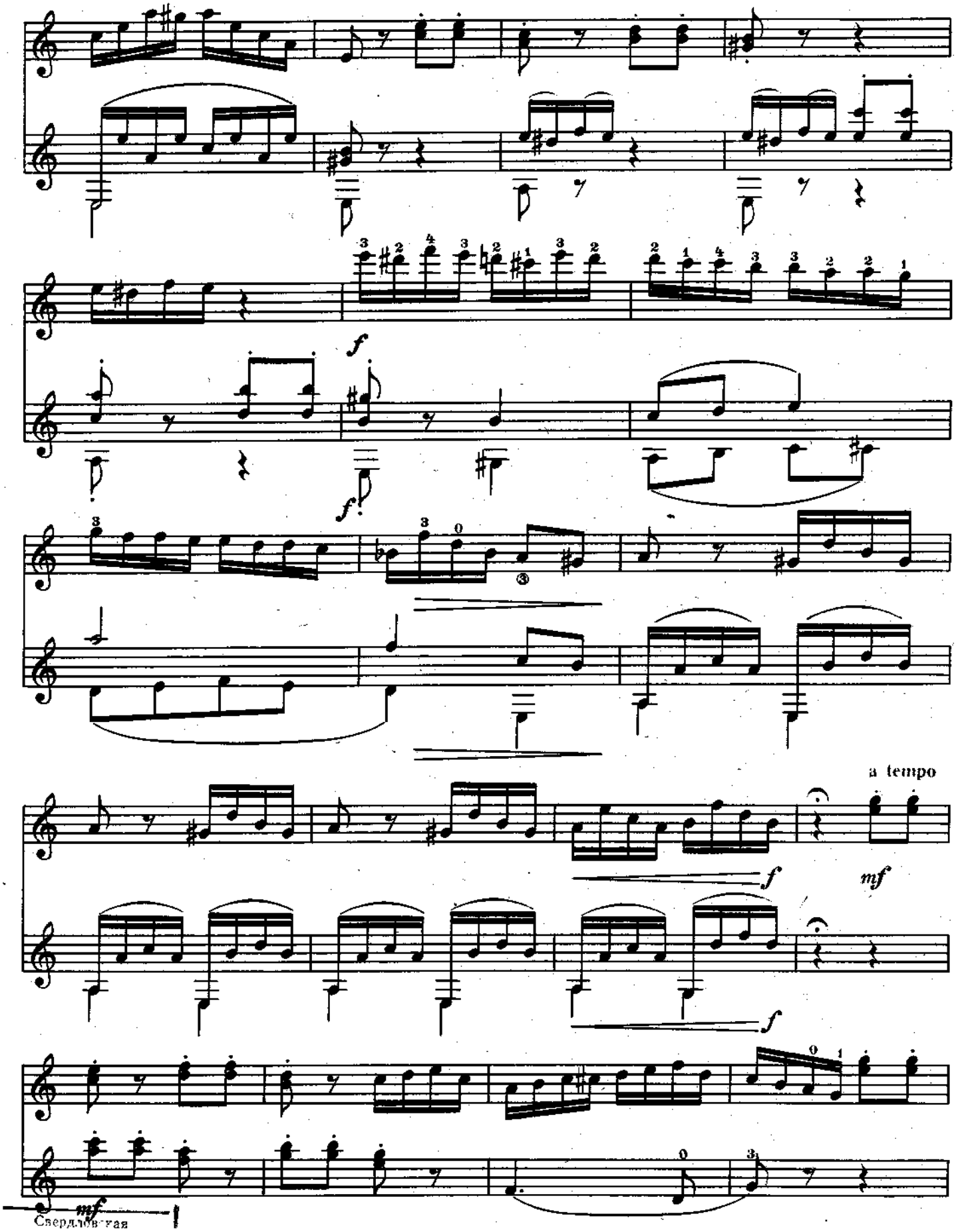
В. МОЦАРТ

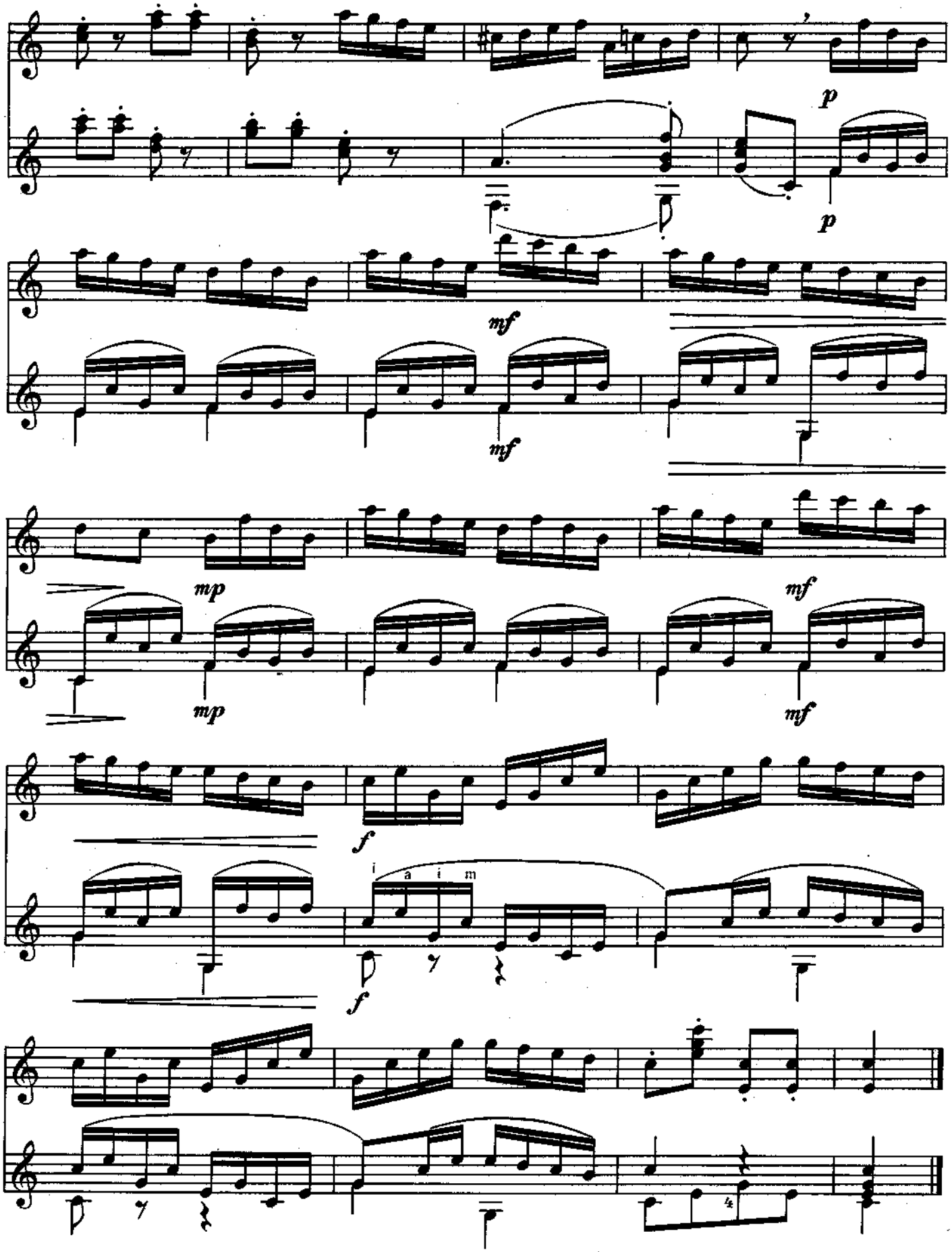
Allegretto



© Издательство «Музыка», 1988 г., обработка.

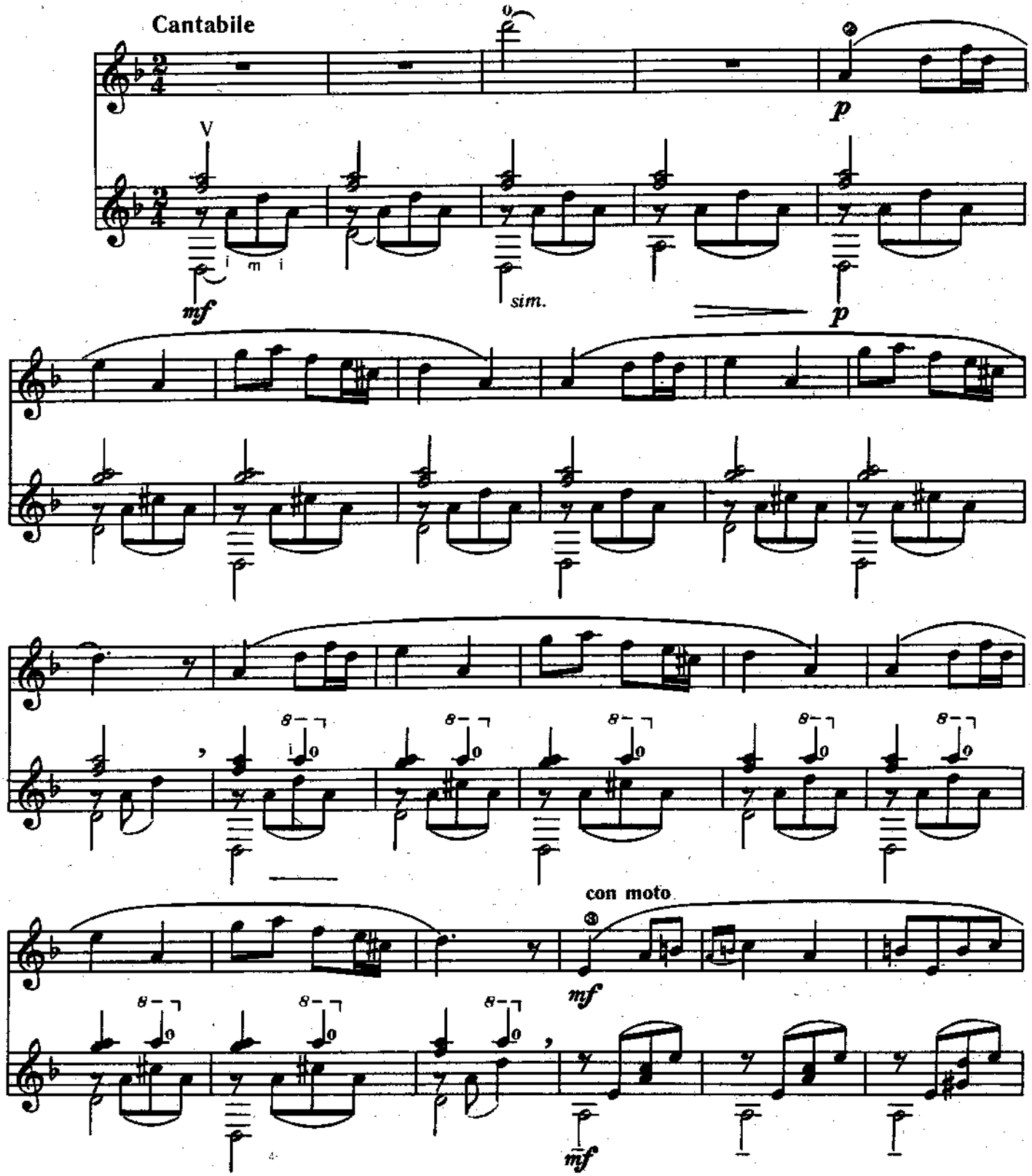

rit.
a tempo
p
mf
f
p
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
mf
mf


a tempo
mf
Свердловская

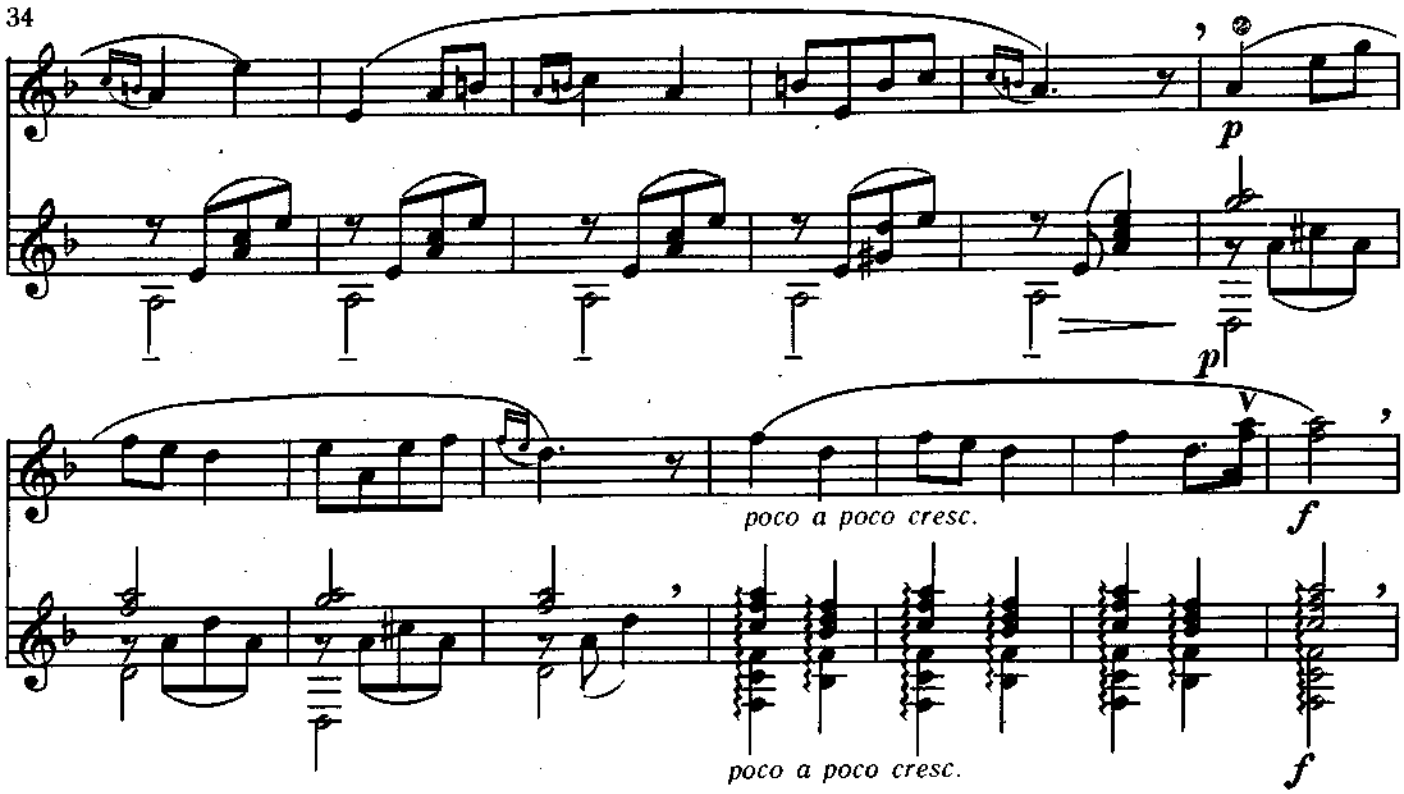

p
p
mf
mf
mp
mp
mf
mf
f
i a i m
f

СЛАВЯНСКАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ

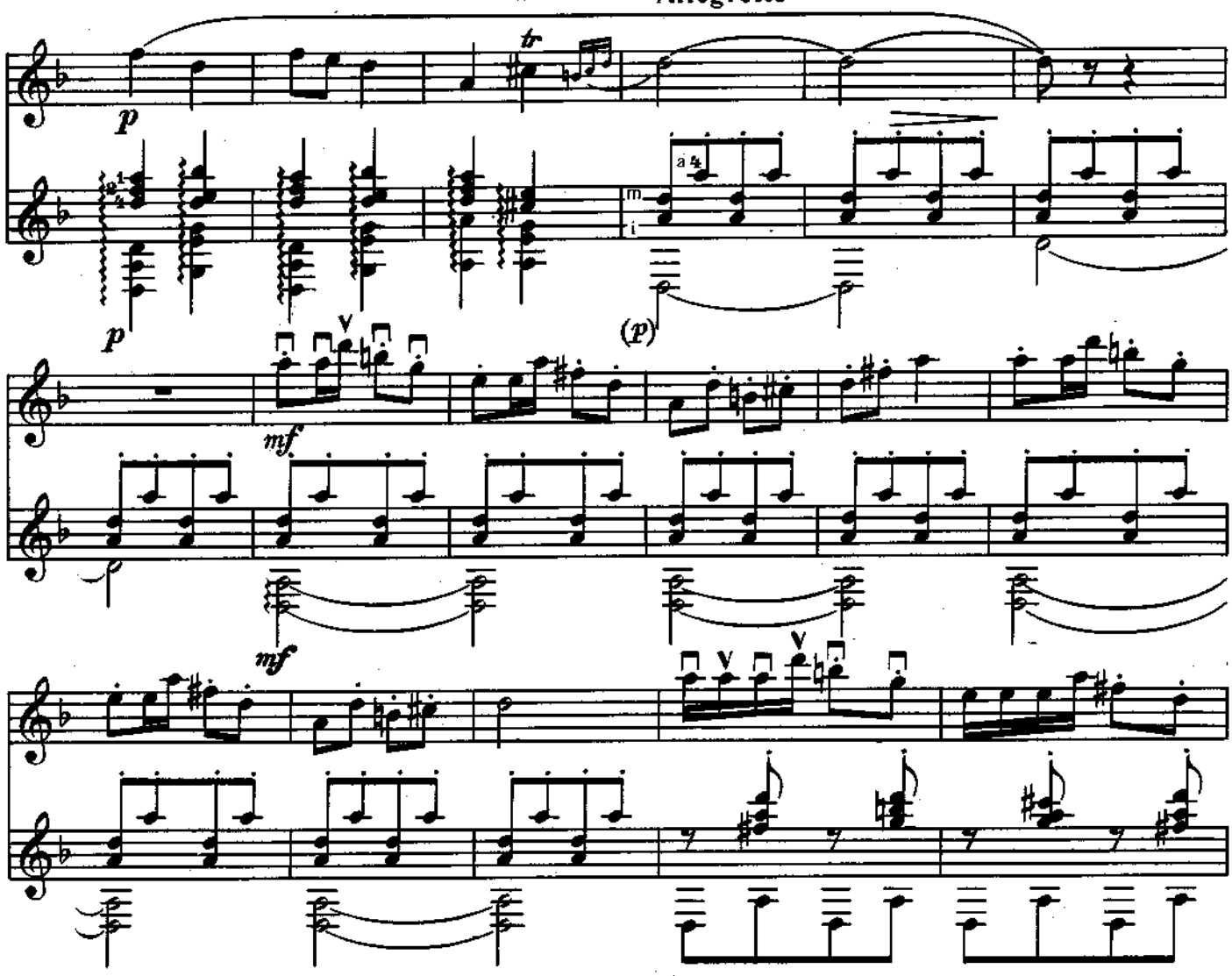
Ф. НЕРУДА

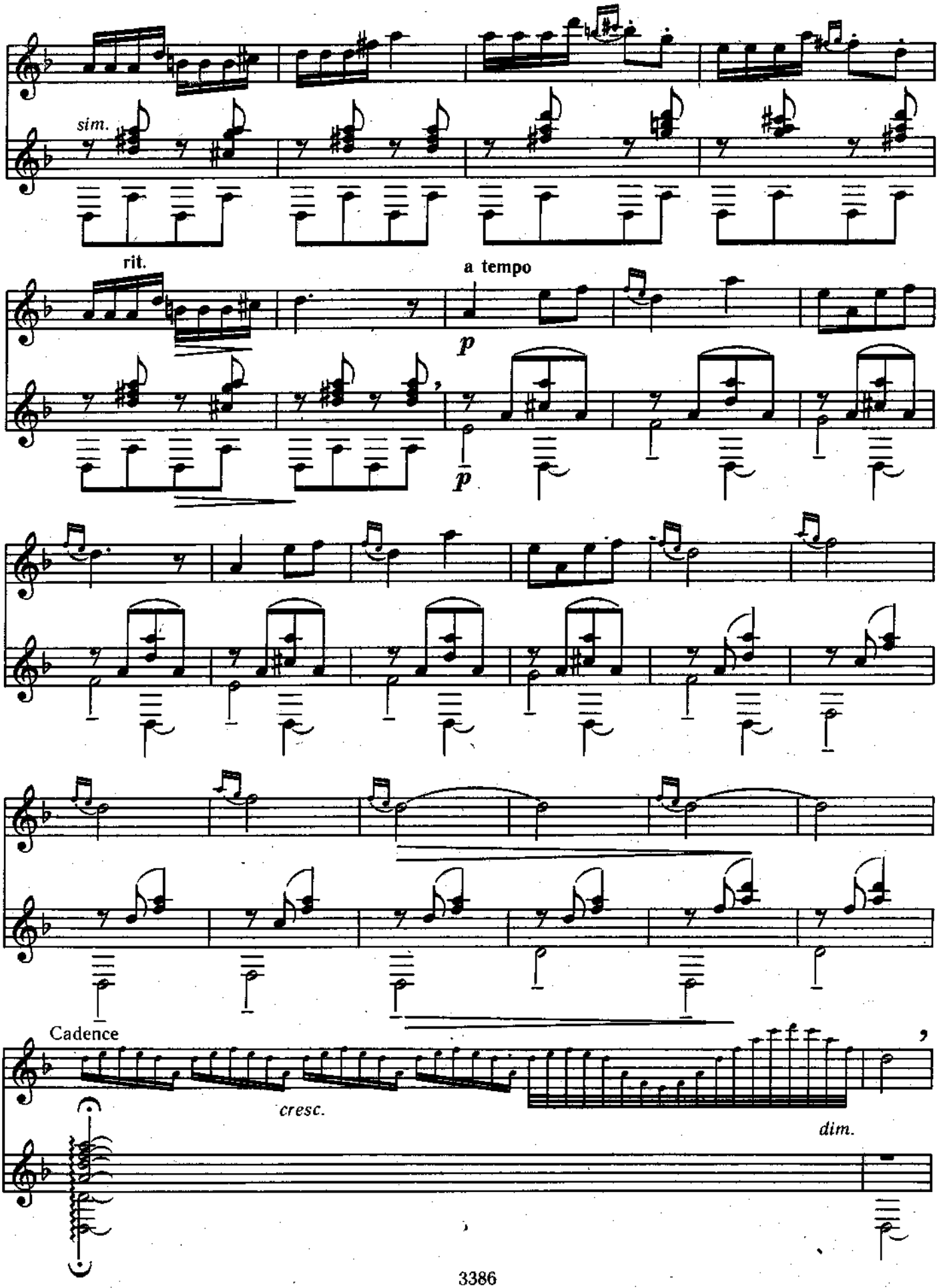


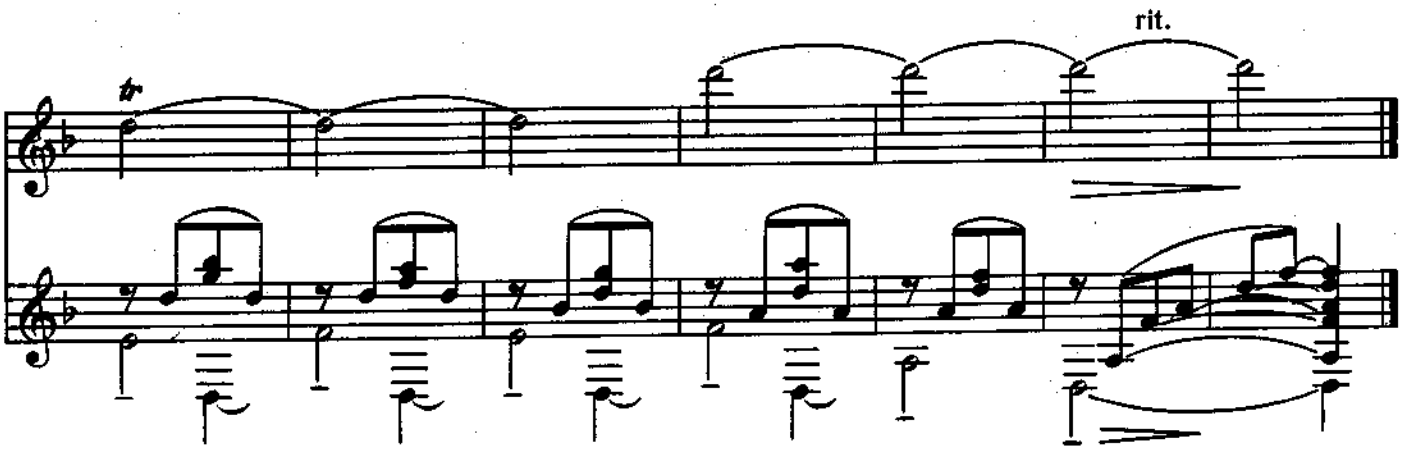
© Издательство «Музыка», 1988 г., обработка.



rit. **Allegretto**



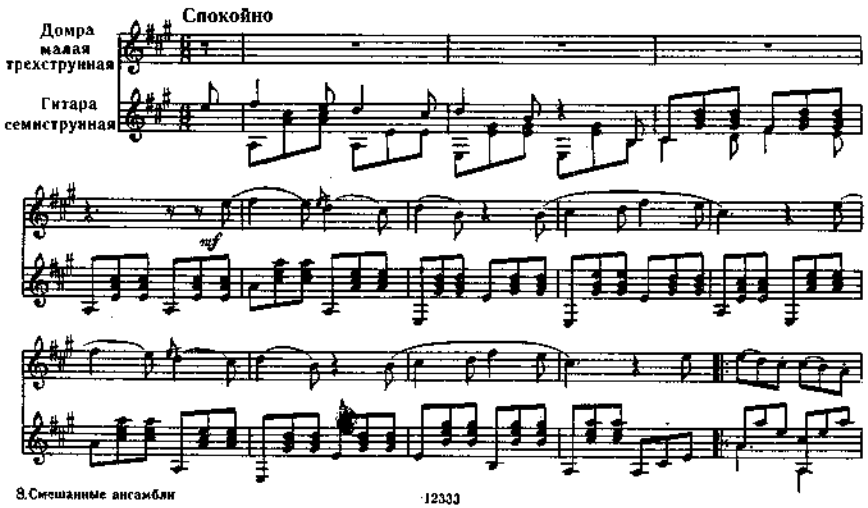

sim.
rit.
a tempo
p
p
Cadence
cresc.
dim.

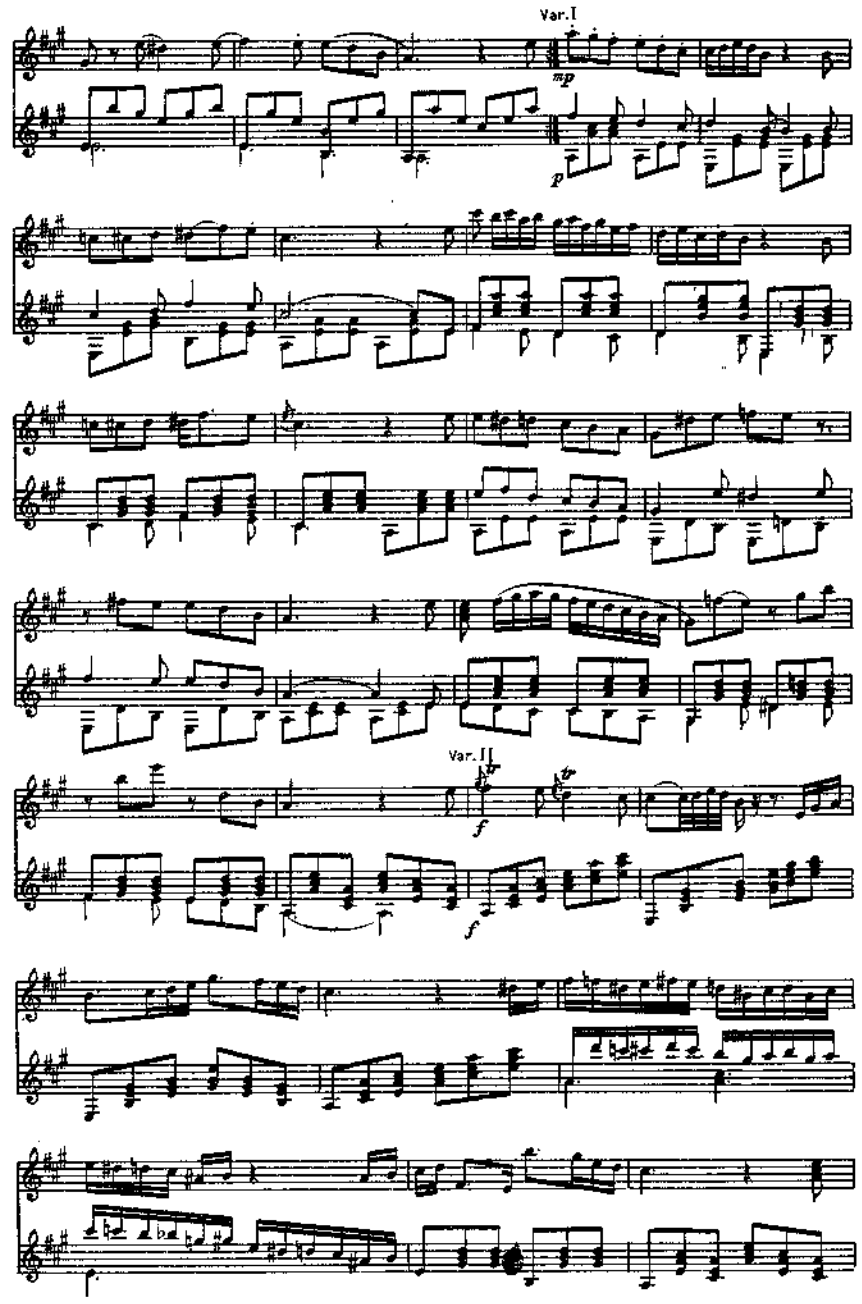

rit.

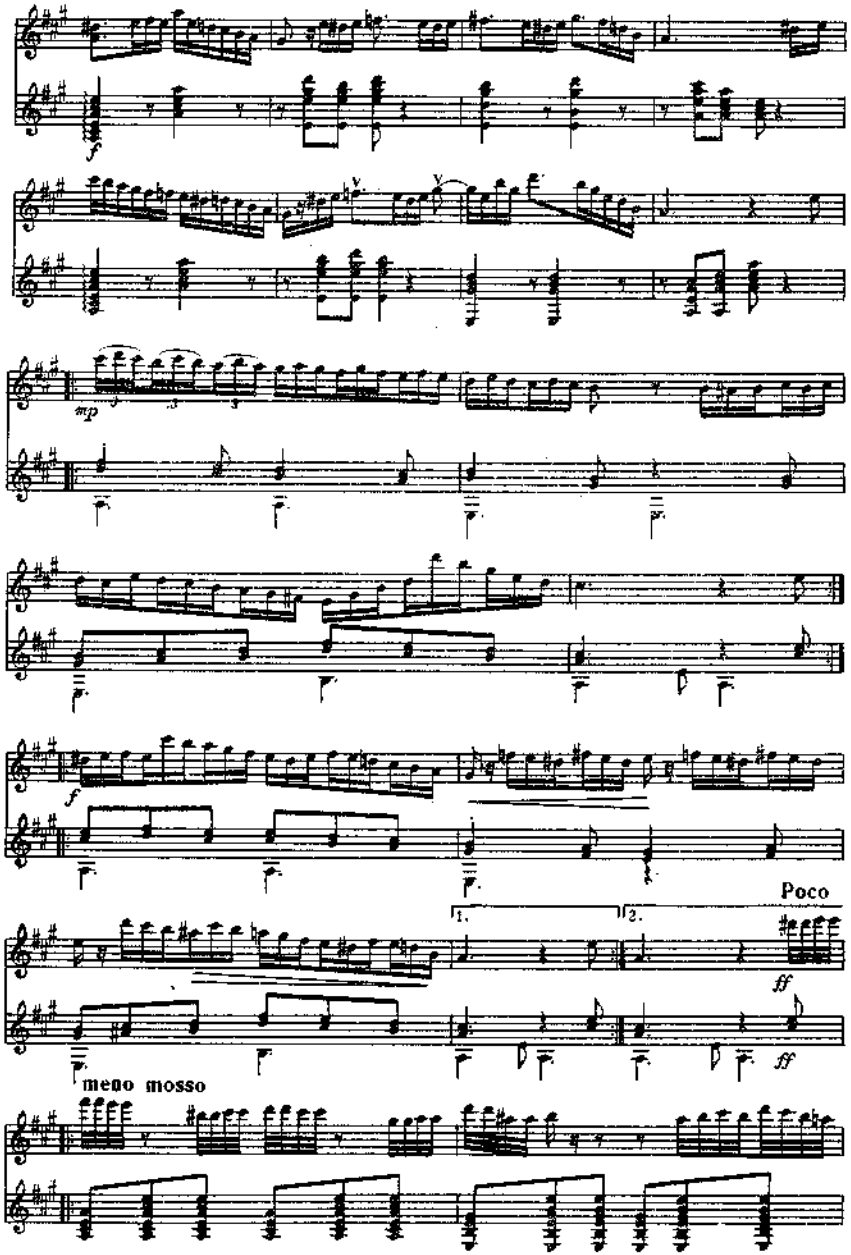
ВЕНЕЦИАНСКИЙ КАРНАВАЛ

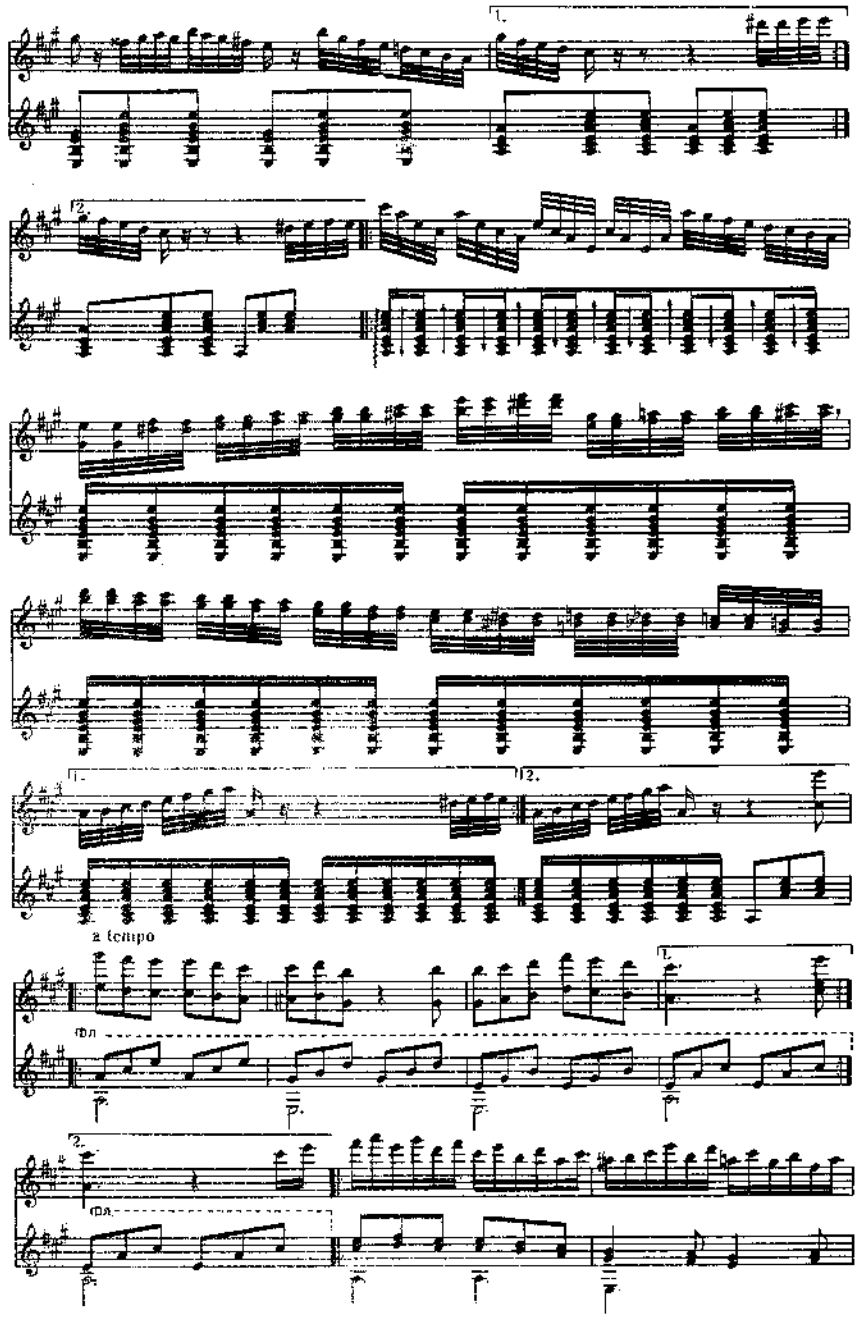
Партия гитары в переложении Б. Окунева

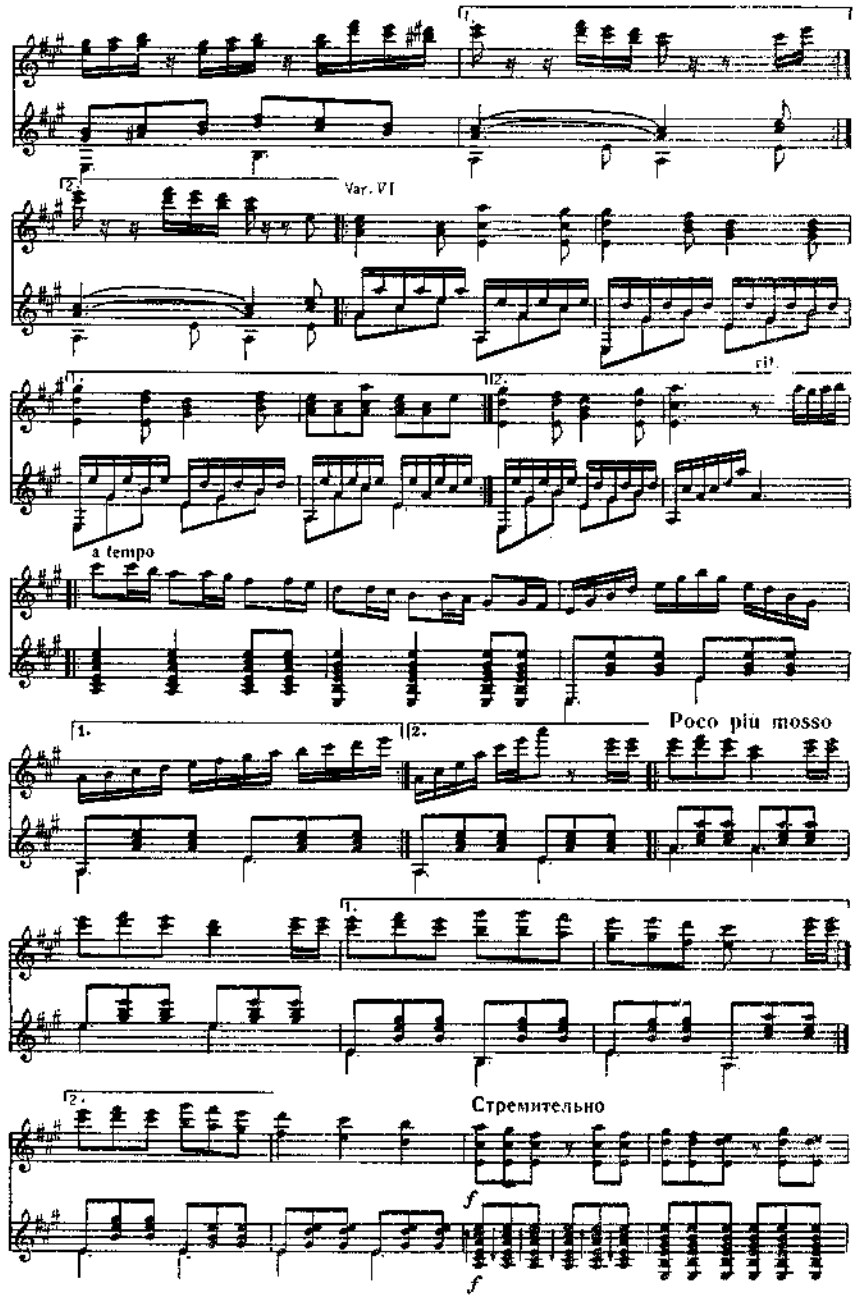
Н. ПАГАНИНИ
Обработка В. Яковлева

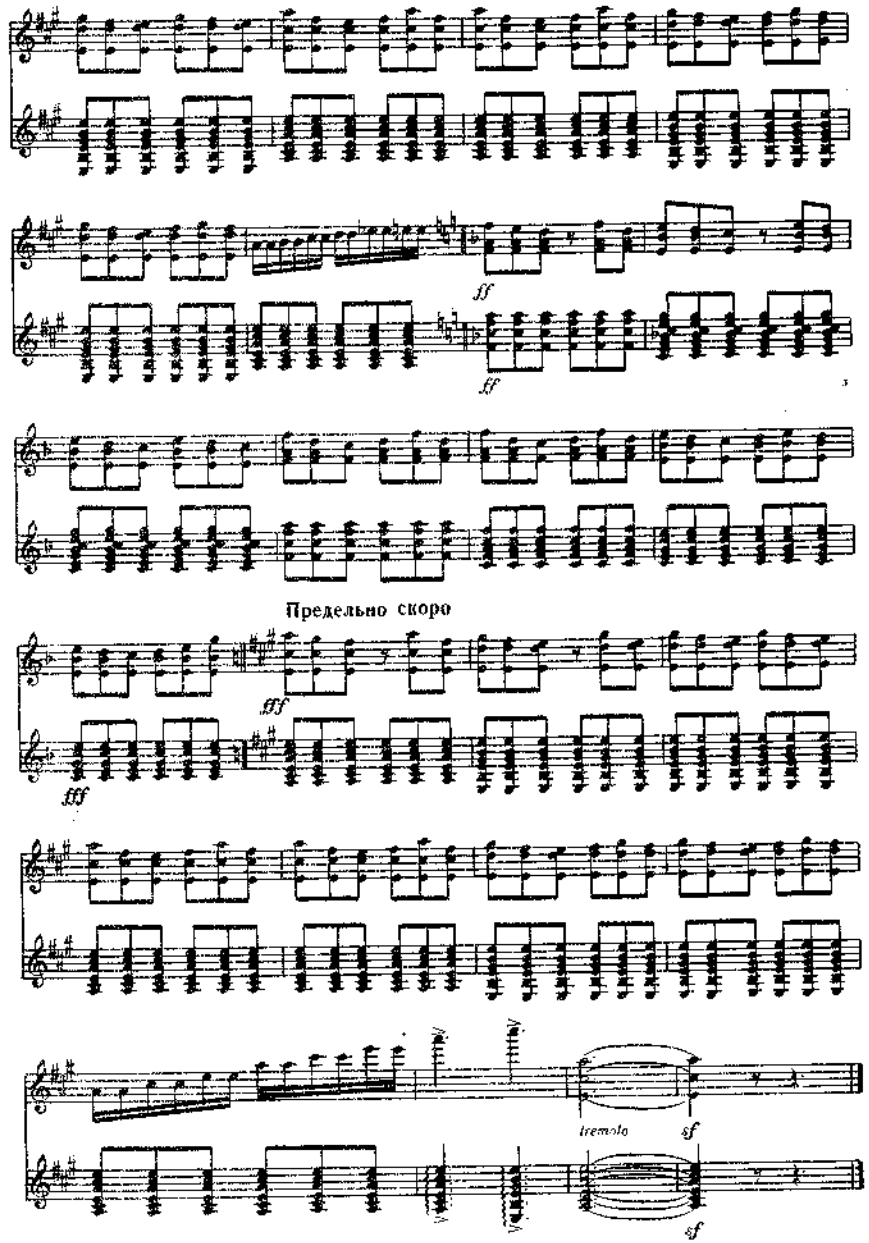





f
mp
f
Poco
1.
2.
ff
ff
meno mosso


1.
2.
1.
2.
a tempo
mp
1.
2.
mp

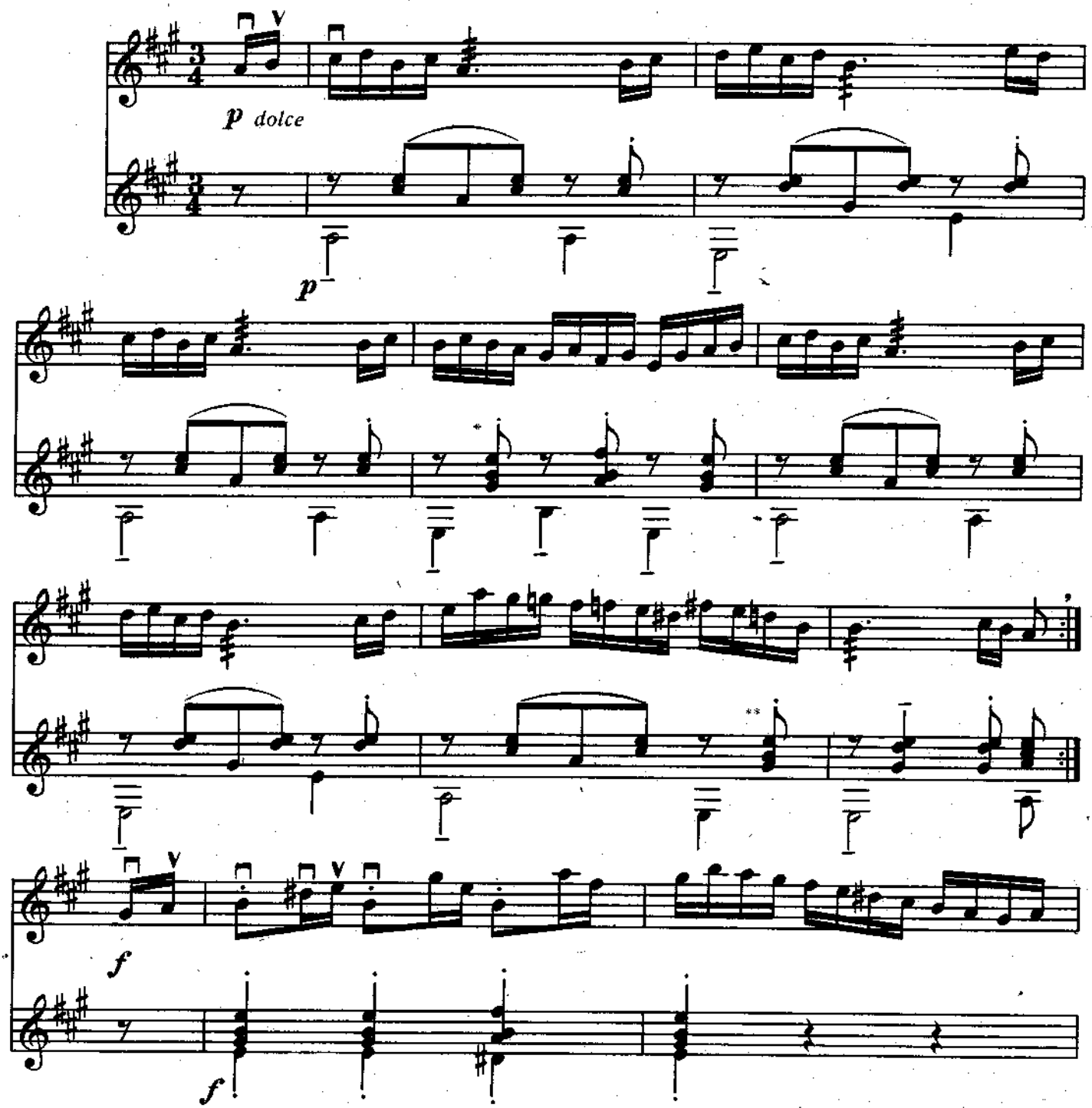

Var. VI
a tempo
Poco più mosso
Стремительно


Предельно скоро
tremolo

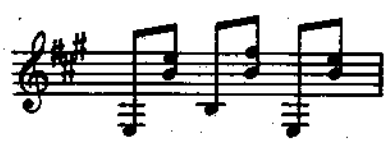
ПОЛОНЕЗ

Н ПАГАНИНИ

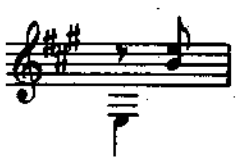
Quasi allegretto

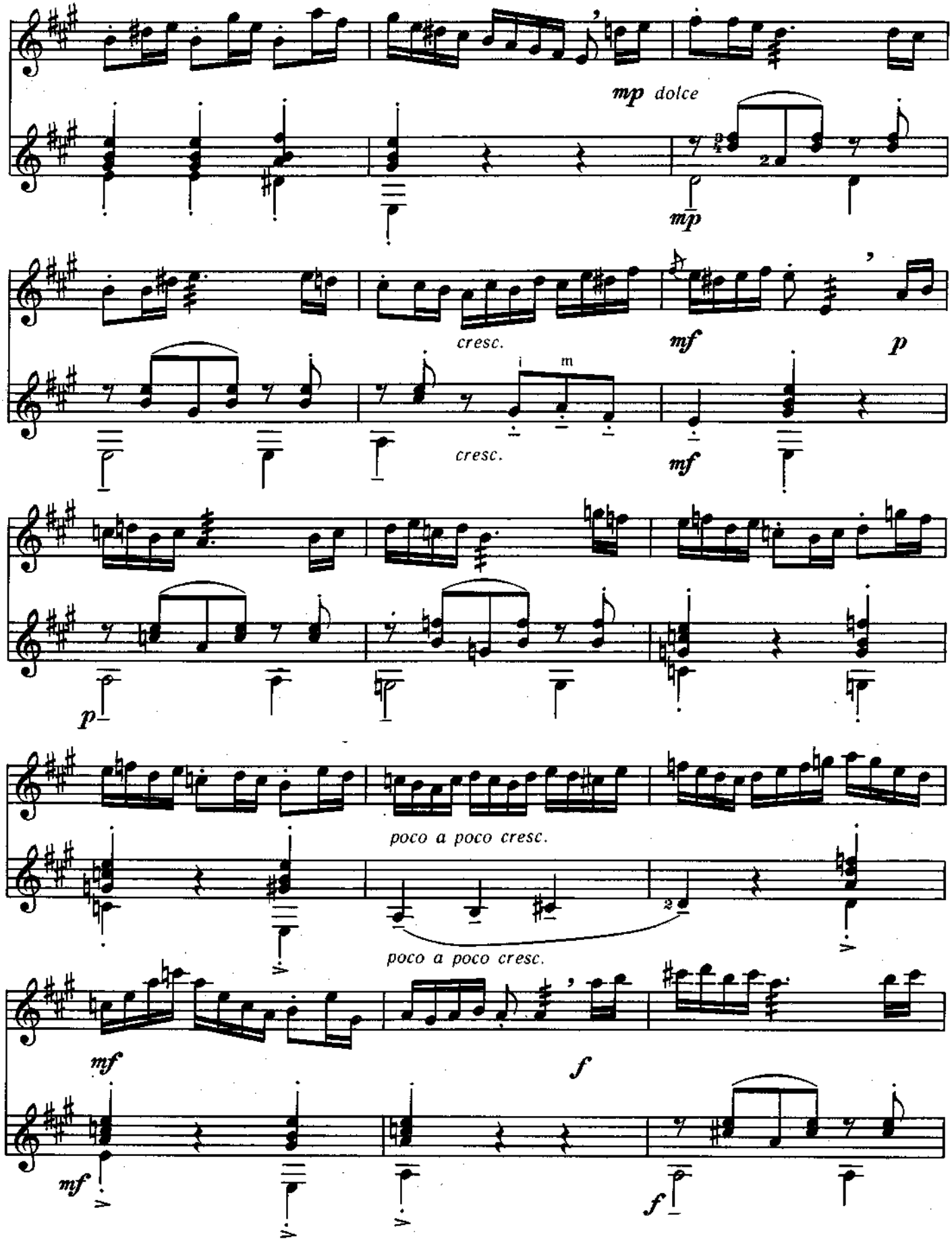


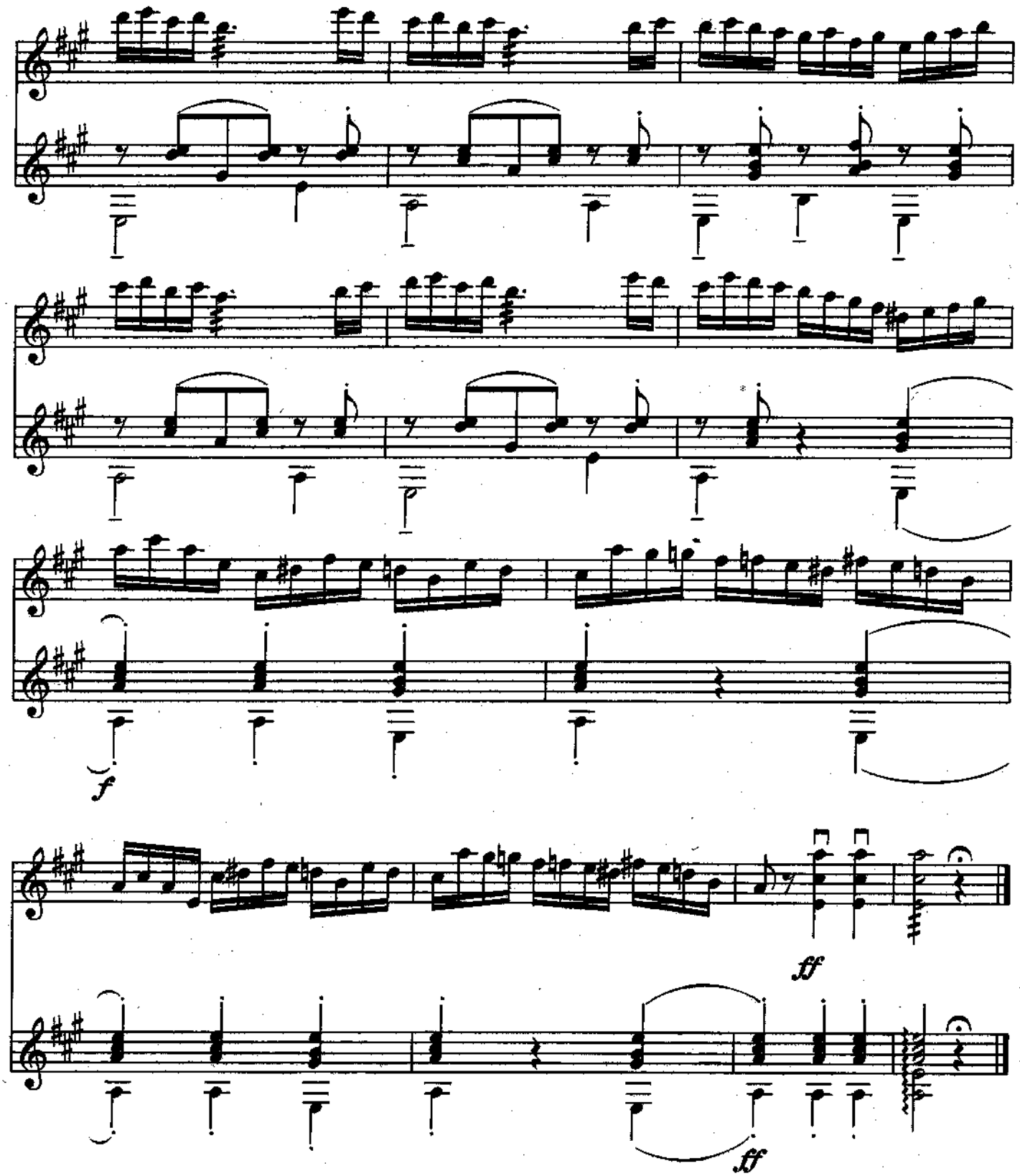
* В оригинале:



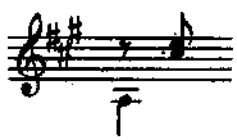
** В оригинале:




mp dolce
mp
cresc.
mf
p
i m
cresc.
mf
p
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
mf
f
mf
f

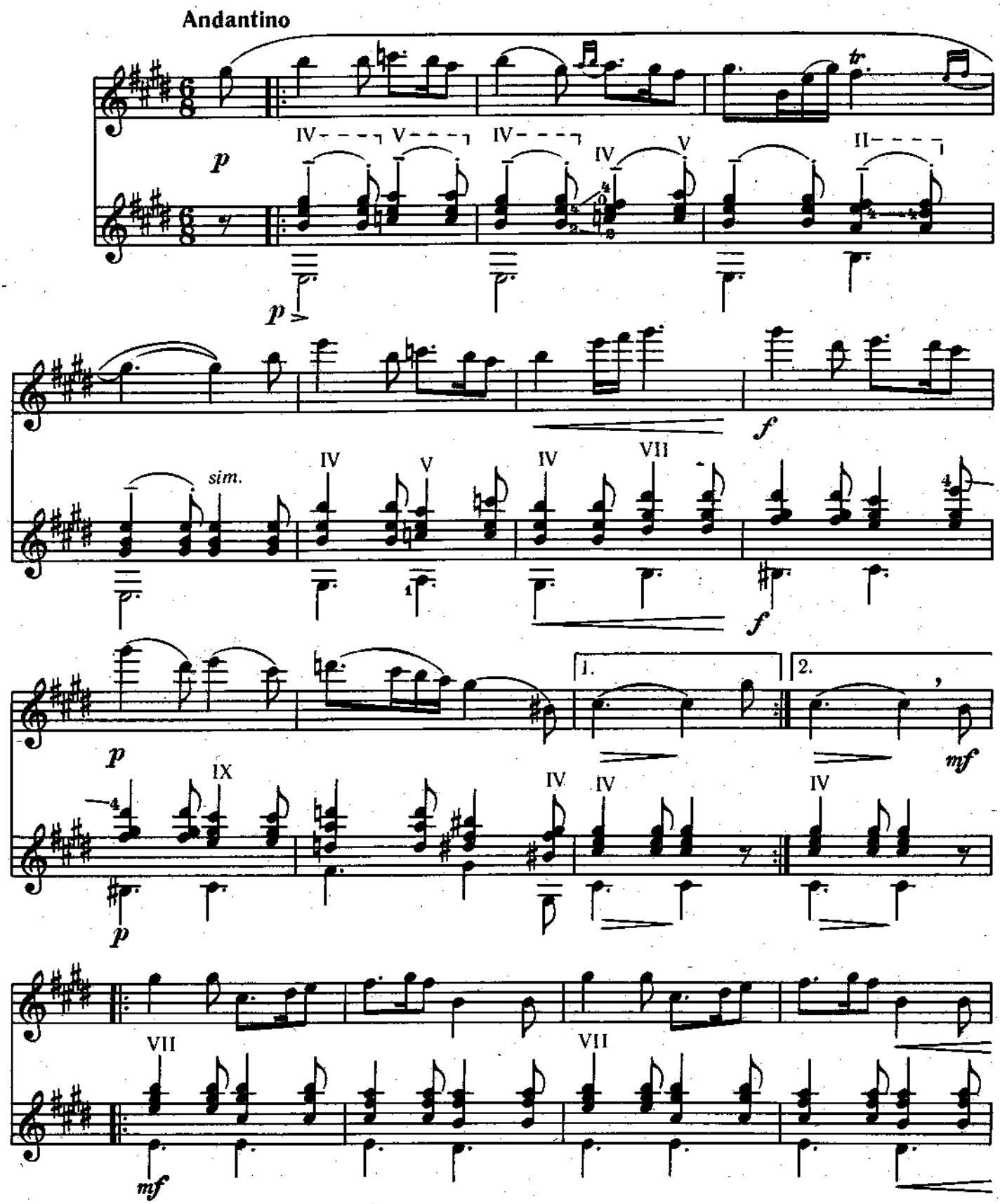


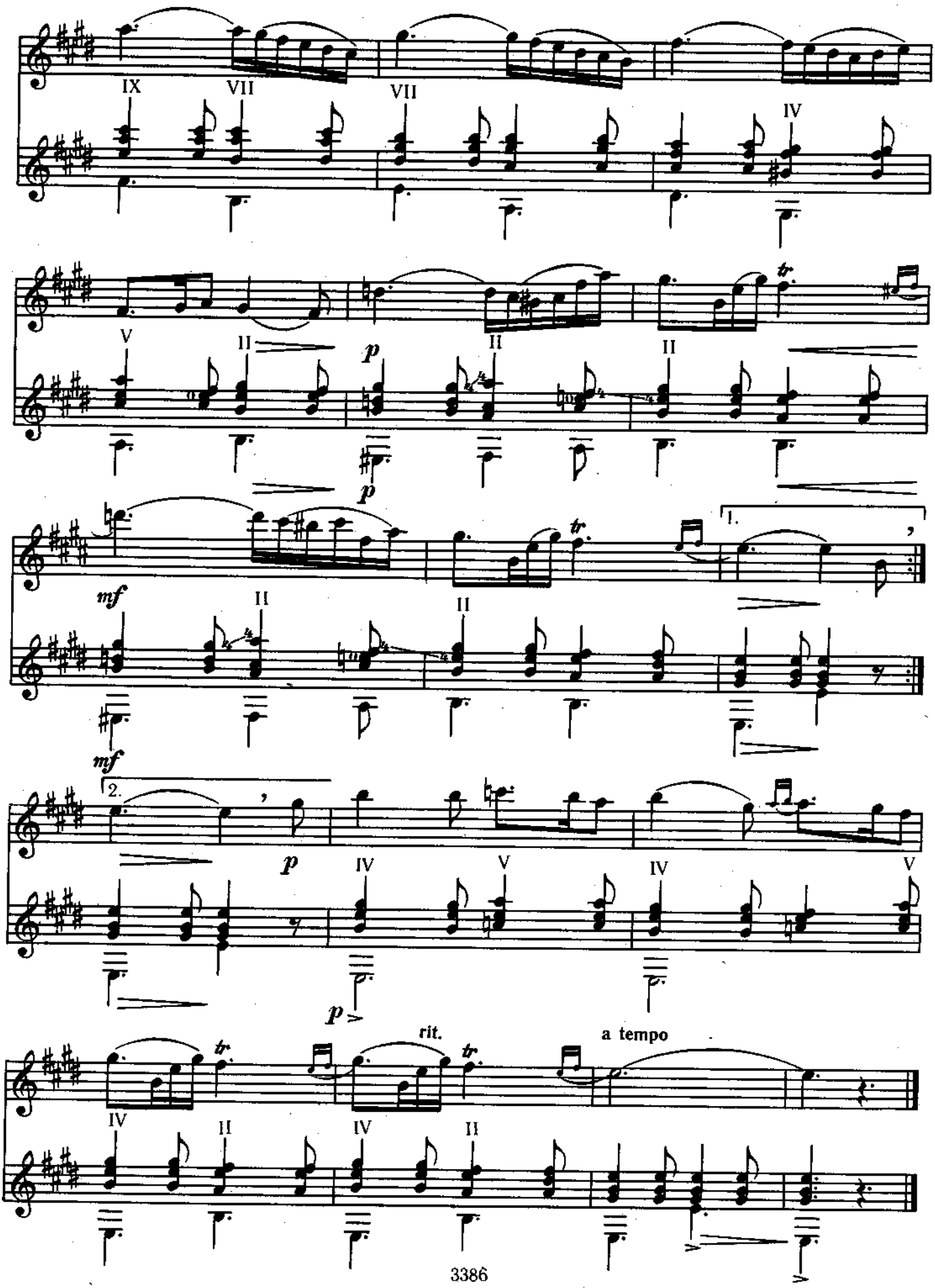
* В оригинале:



СИЦИЛИАНА

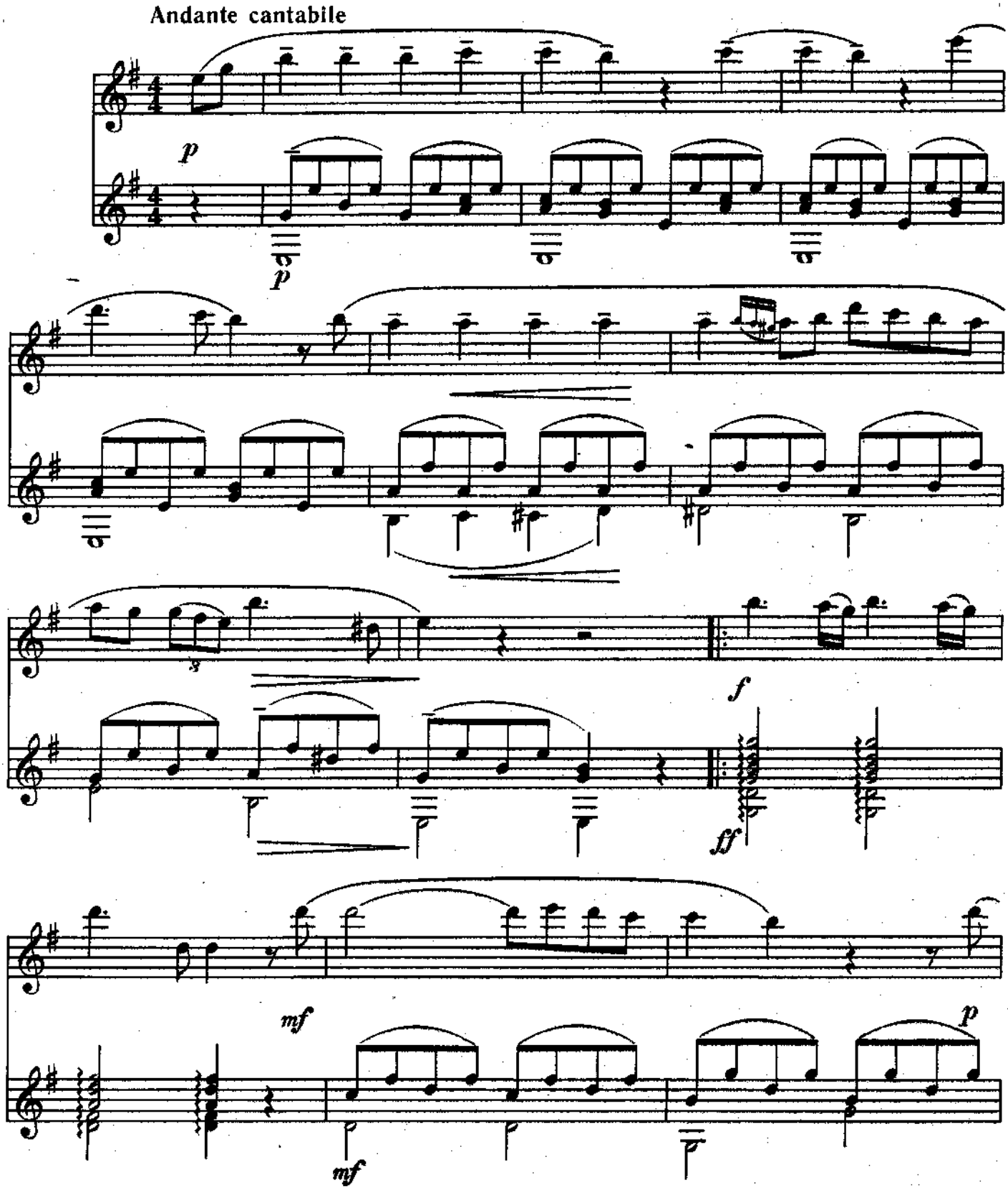
М. ПАРАДИЗ

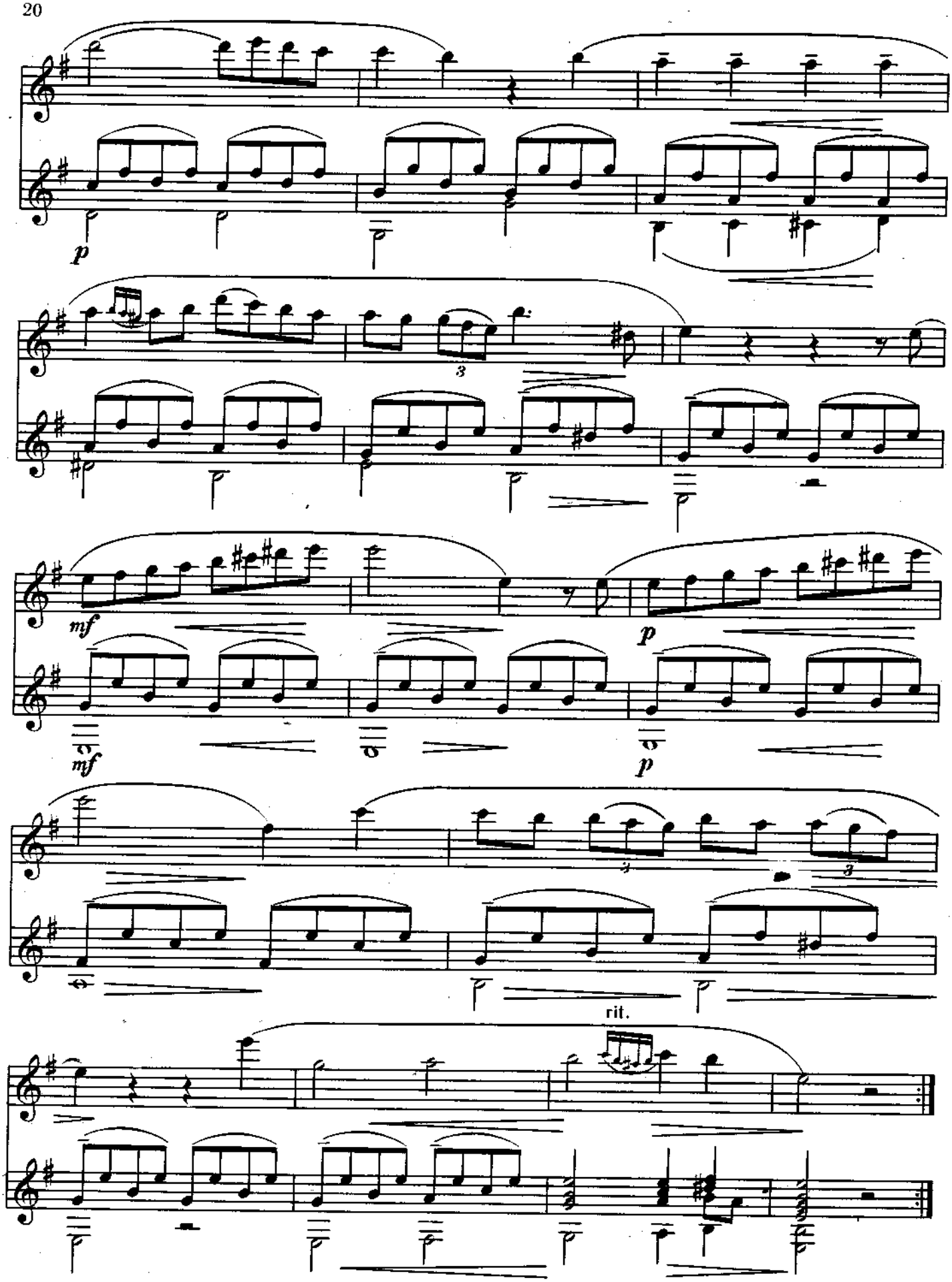



IX
VII
VII
IV
V
II
II
II
p
p
tr.
mf
mf
1.
2.
p
IV
V
IV
V
p
rit.
a tempo
tr.
tr.
IV
II
IV
II

АРИЯ

Д. ПЕРГОЛЕЗИ




p
3
mf
mf
p
p
3
3
rit.

ПЬЕСЫ

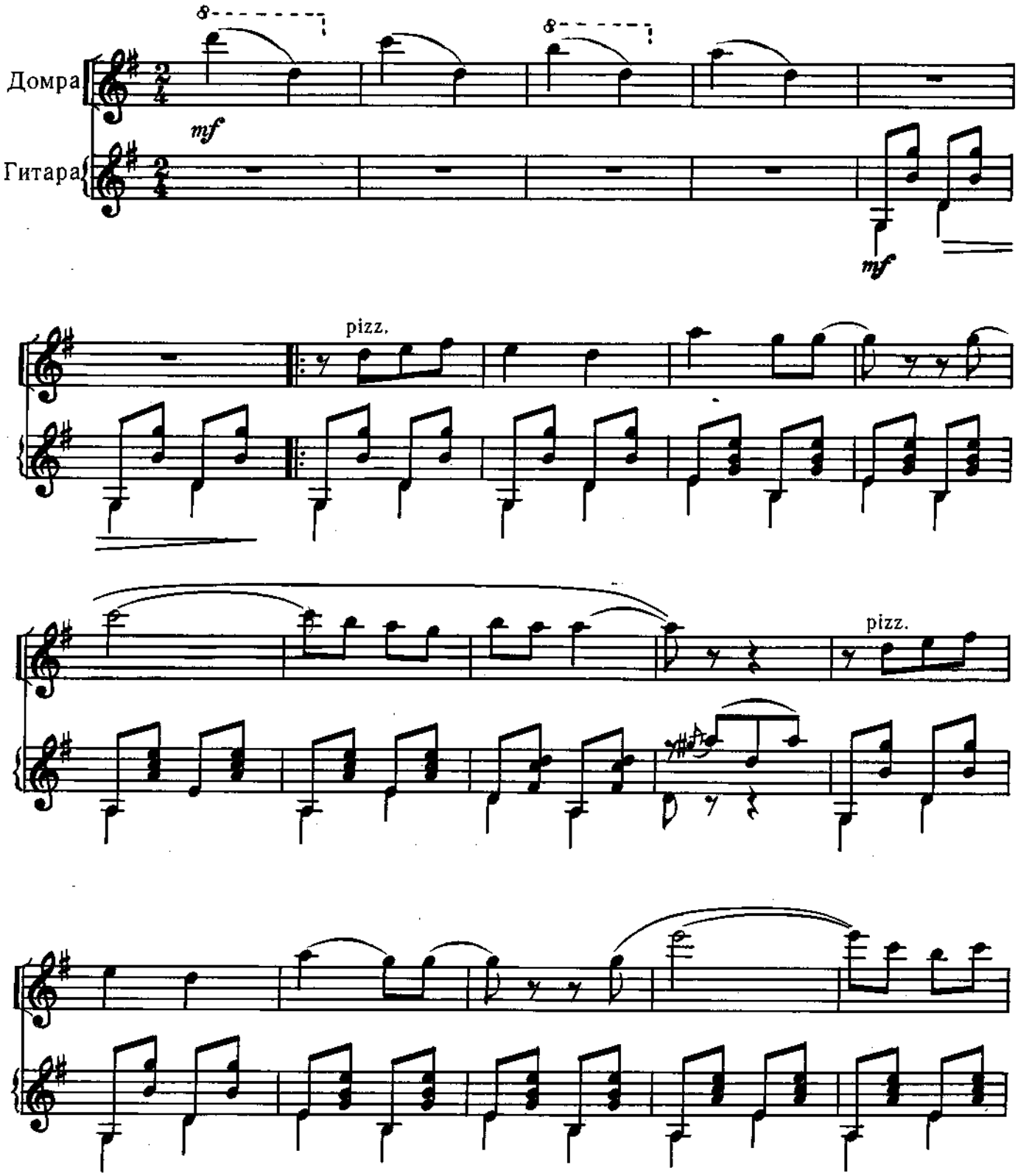
для домры и гитары

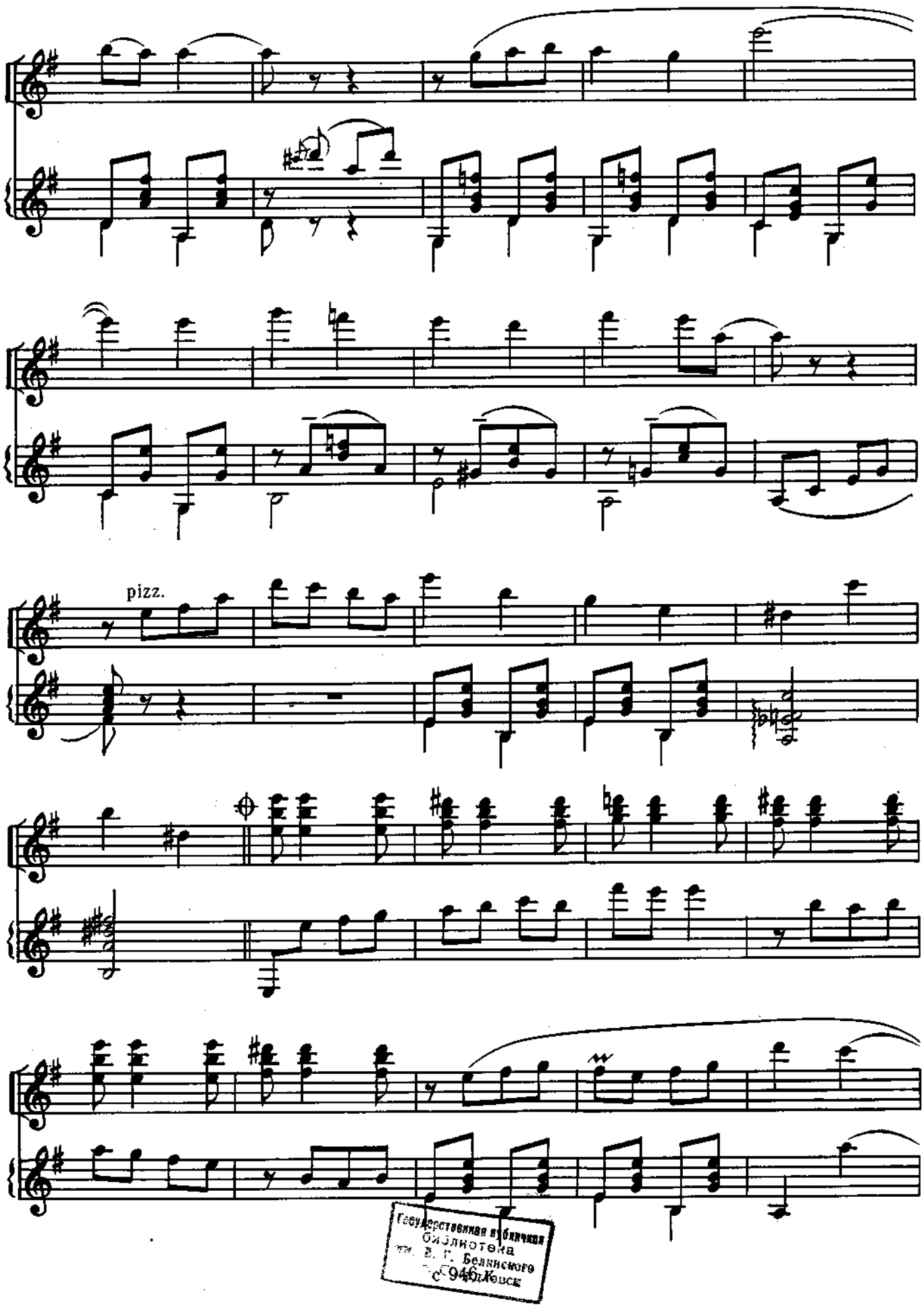
Г. ПОРТНОВ

1. ГОРОД-ГОРОДОК

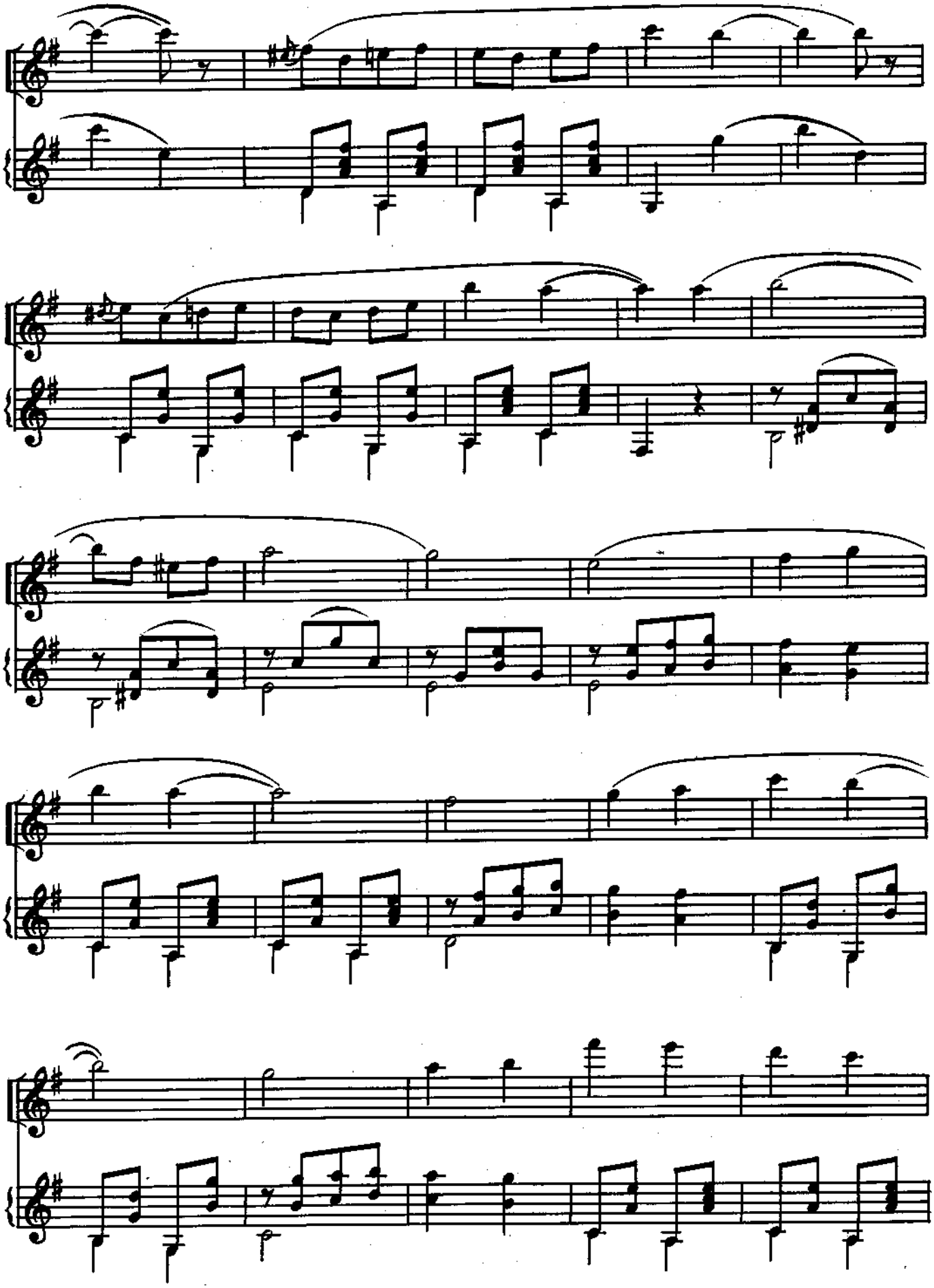
Из музыки к спектаклю «Пятый десяток»

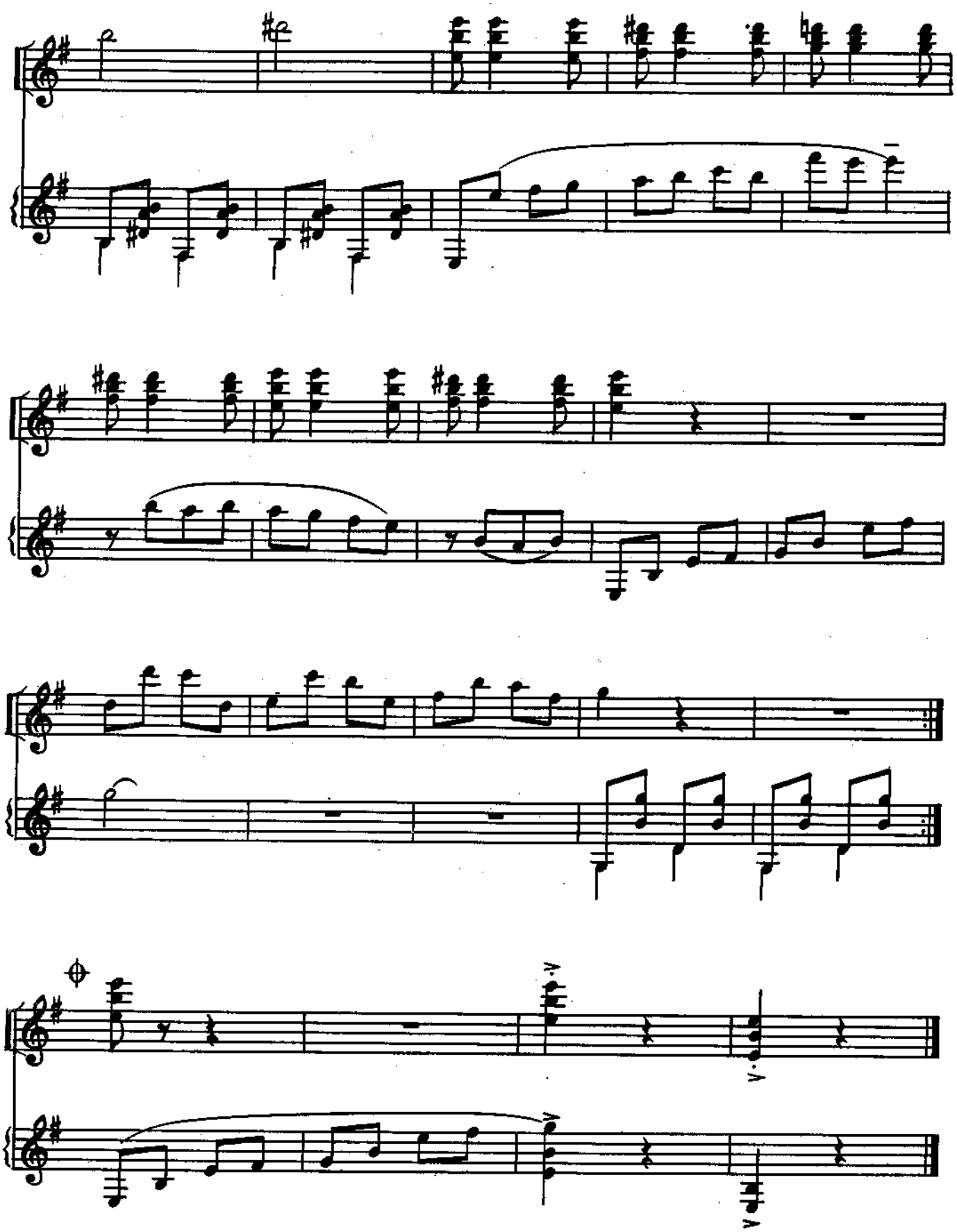
Легко. Подвижно





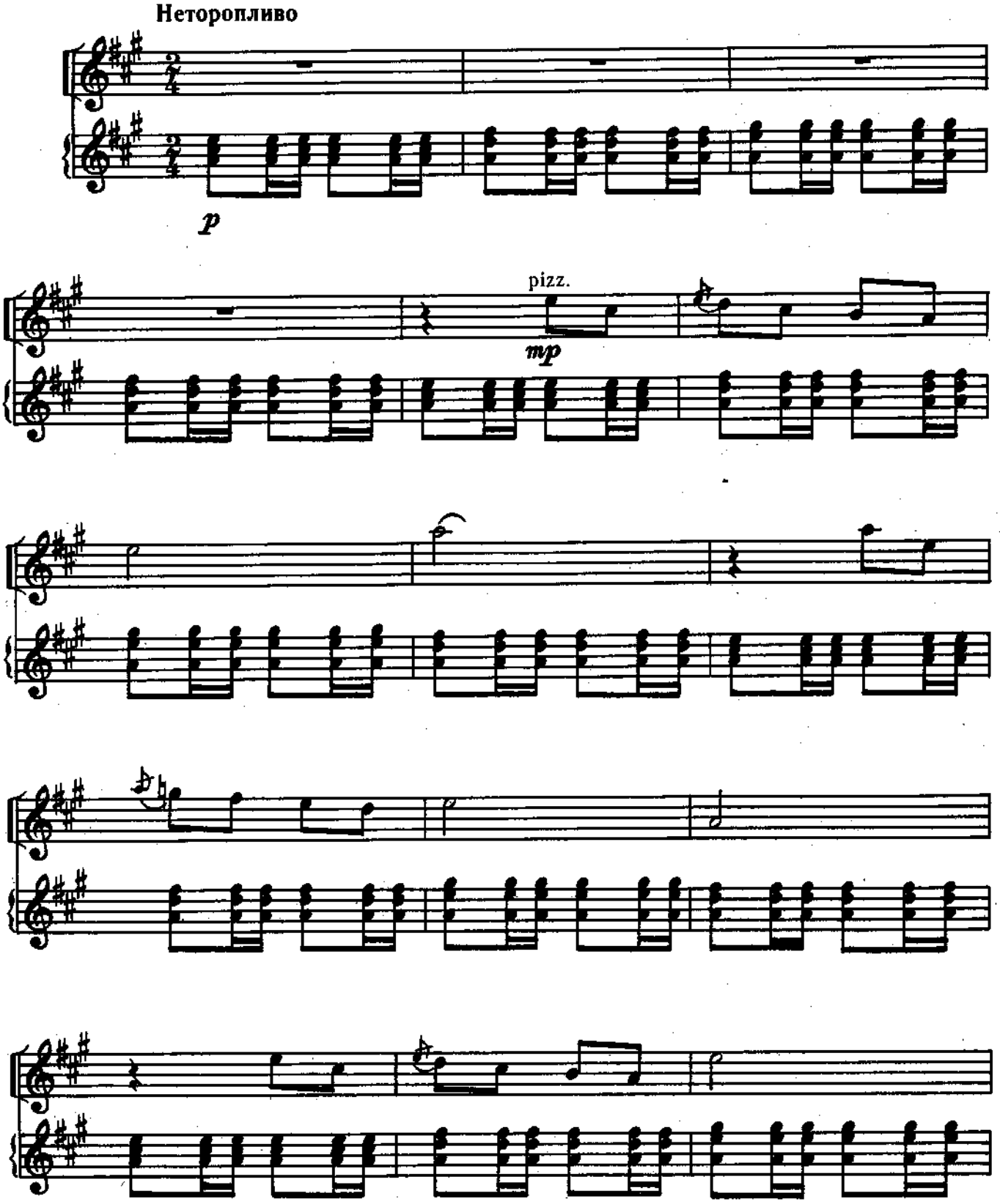
Государственная публичная
библиотека
им. В. Г. Белинского
946 Кошск

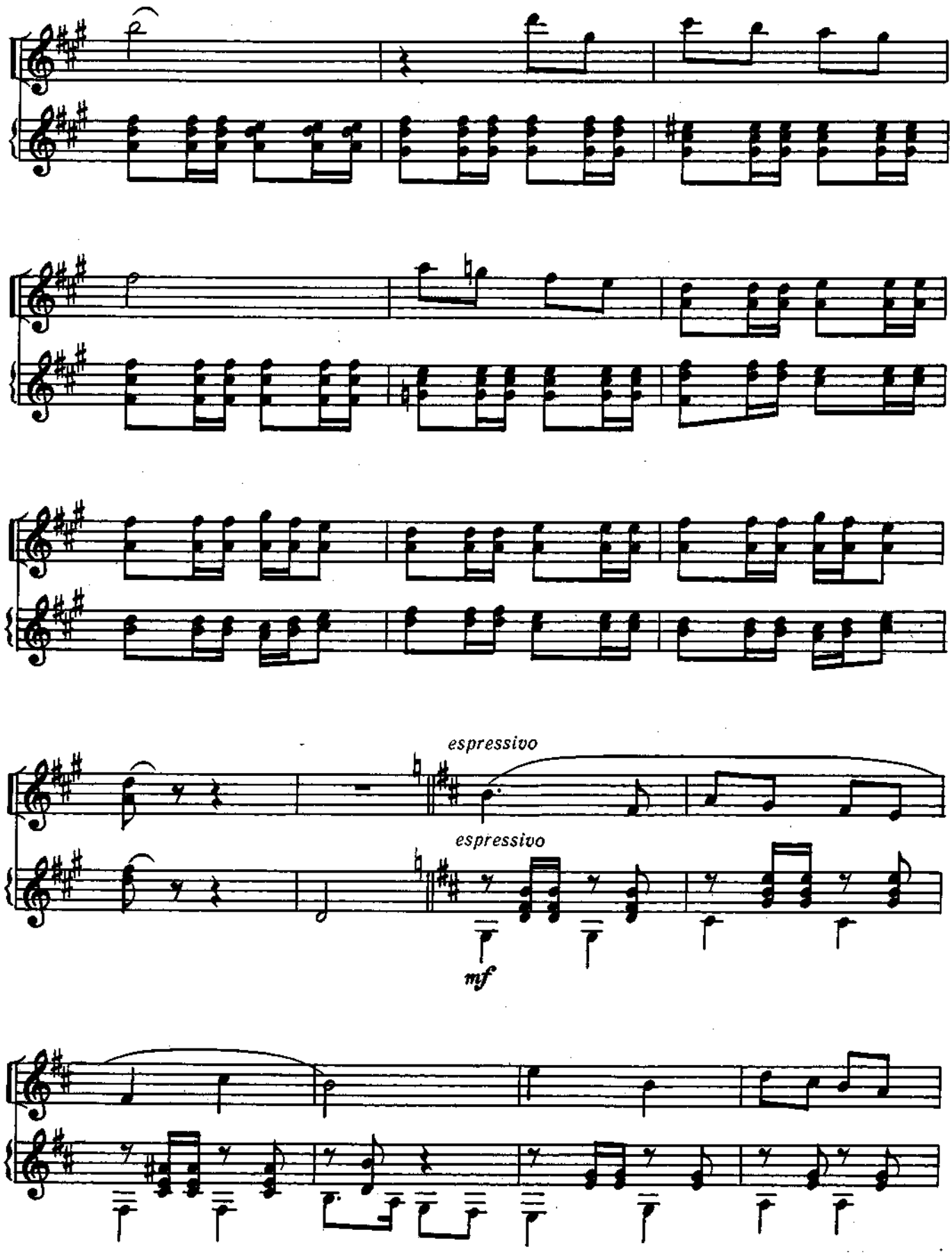


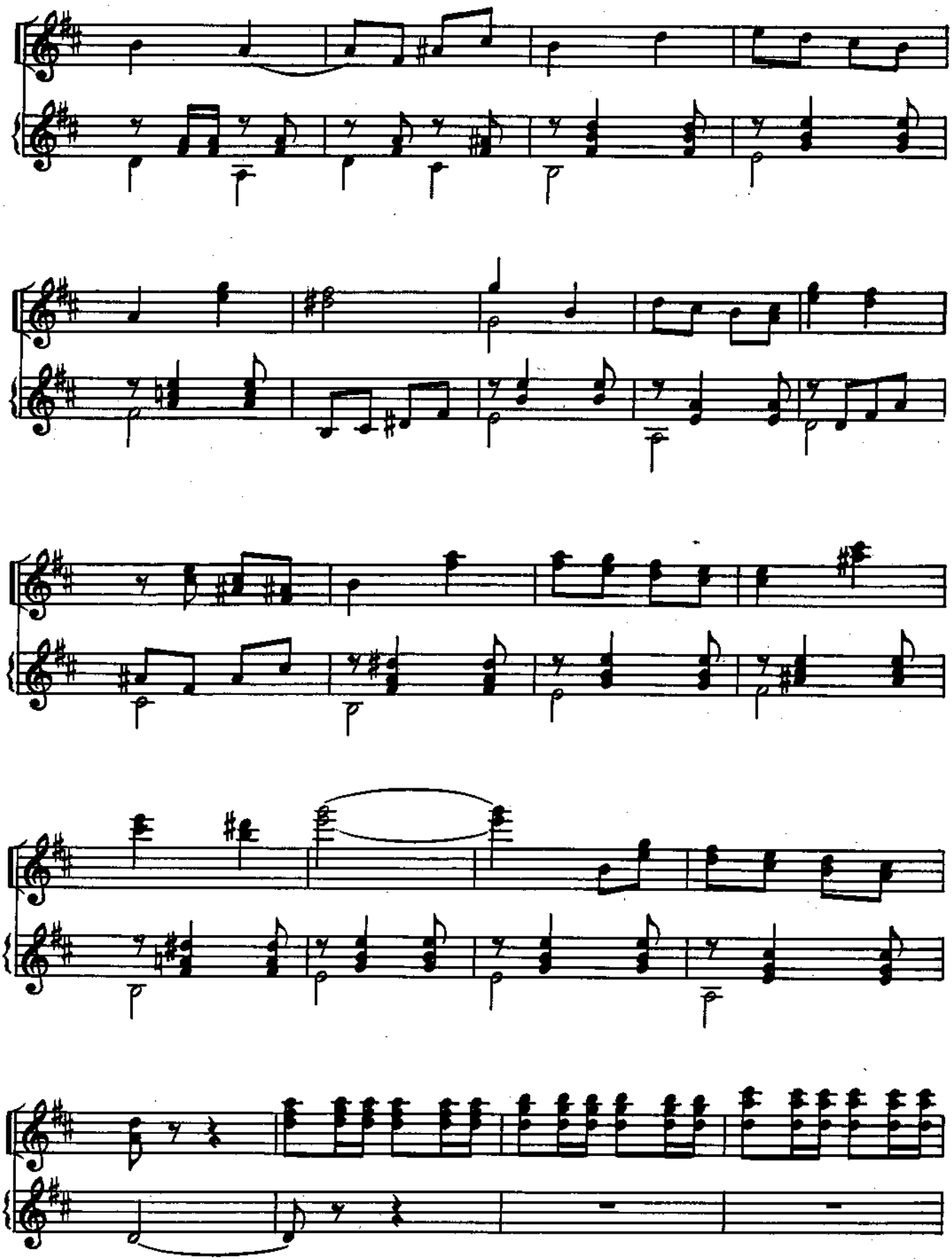


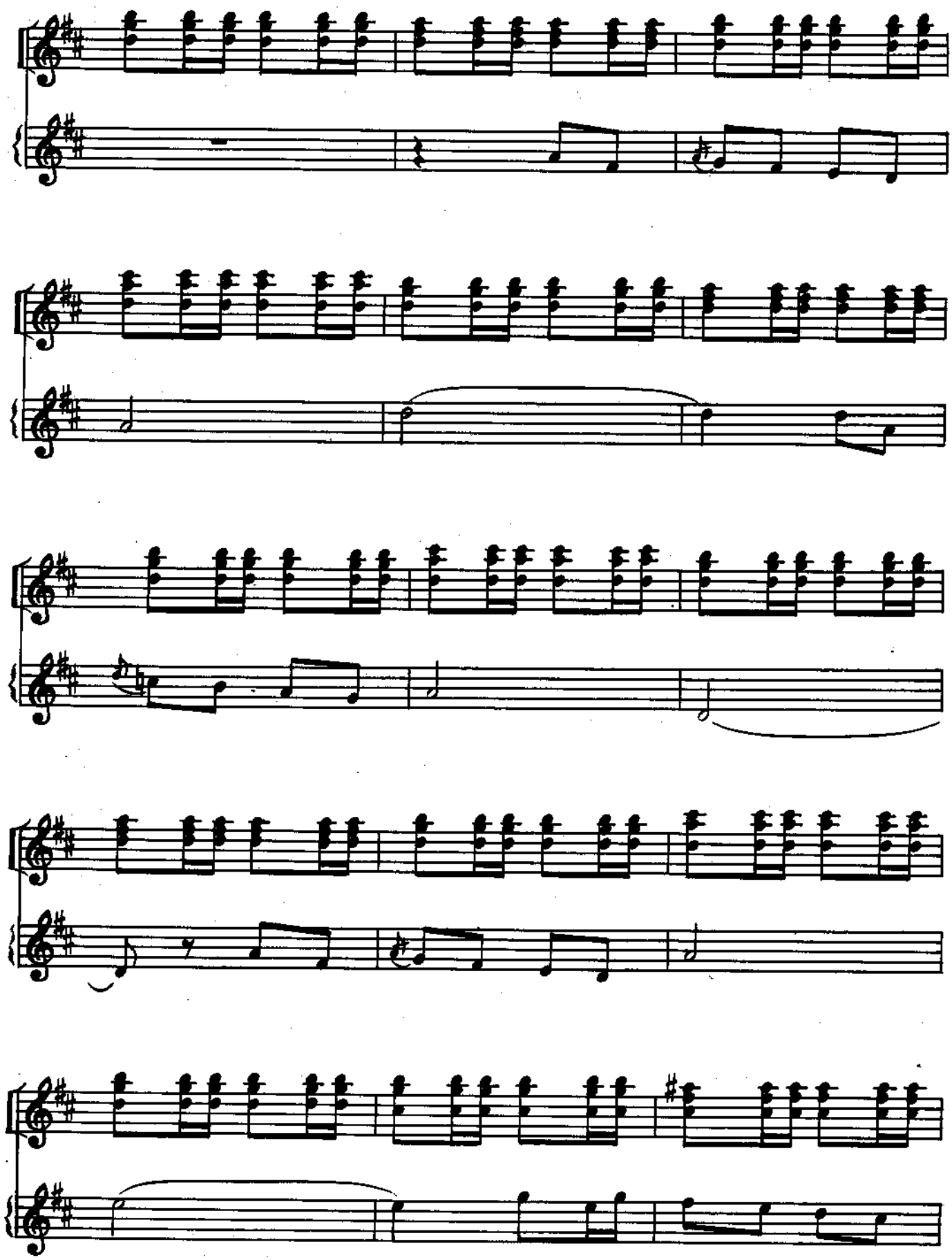
2. ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА

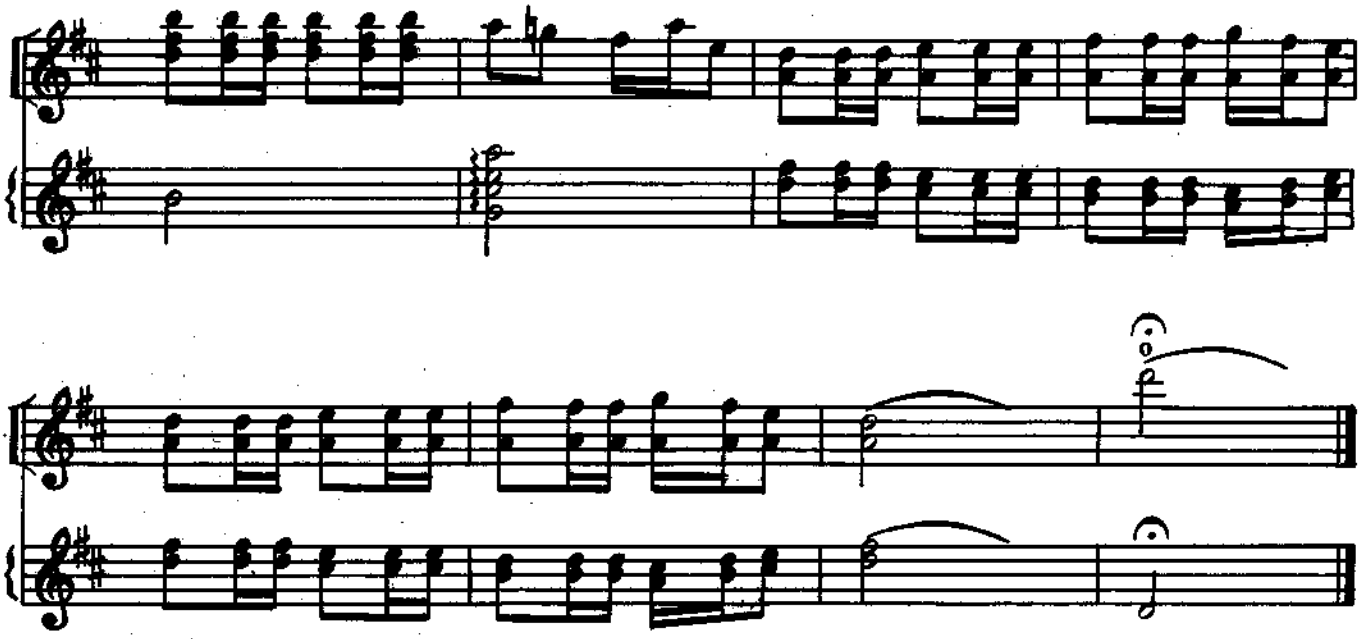
Из музыки к спектаклю «Вот какой факт получается»




espressivo
espressivo
mf

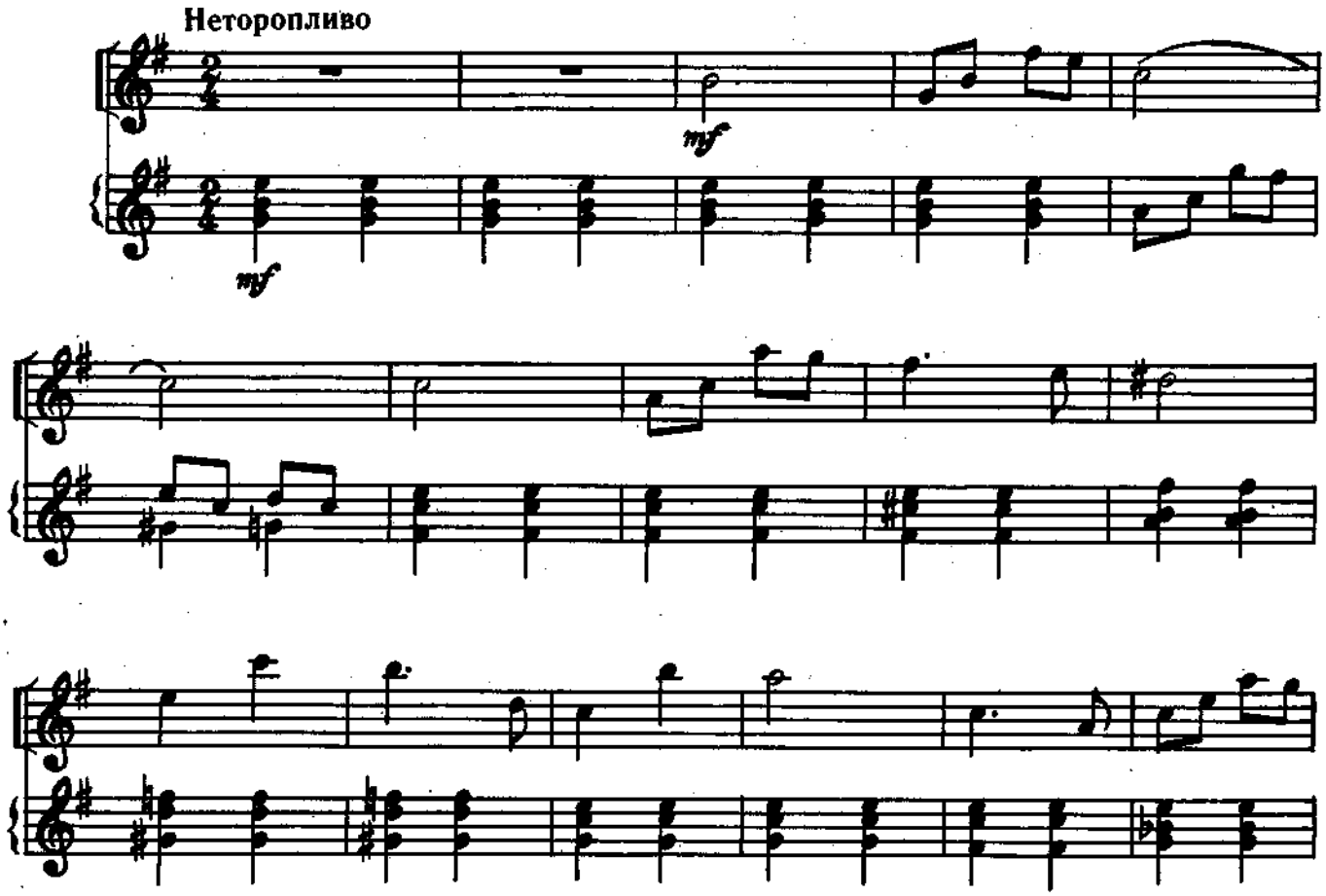


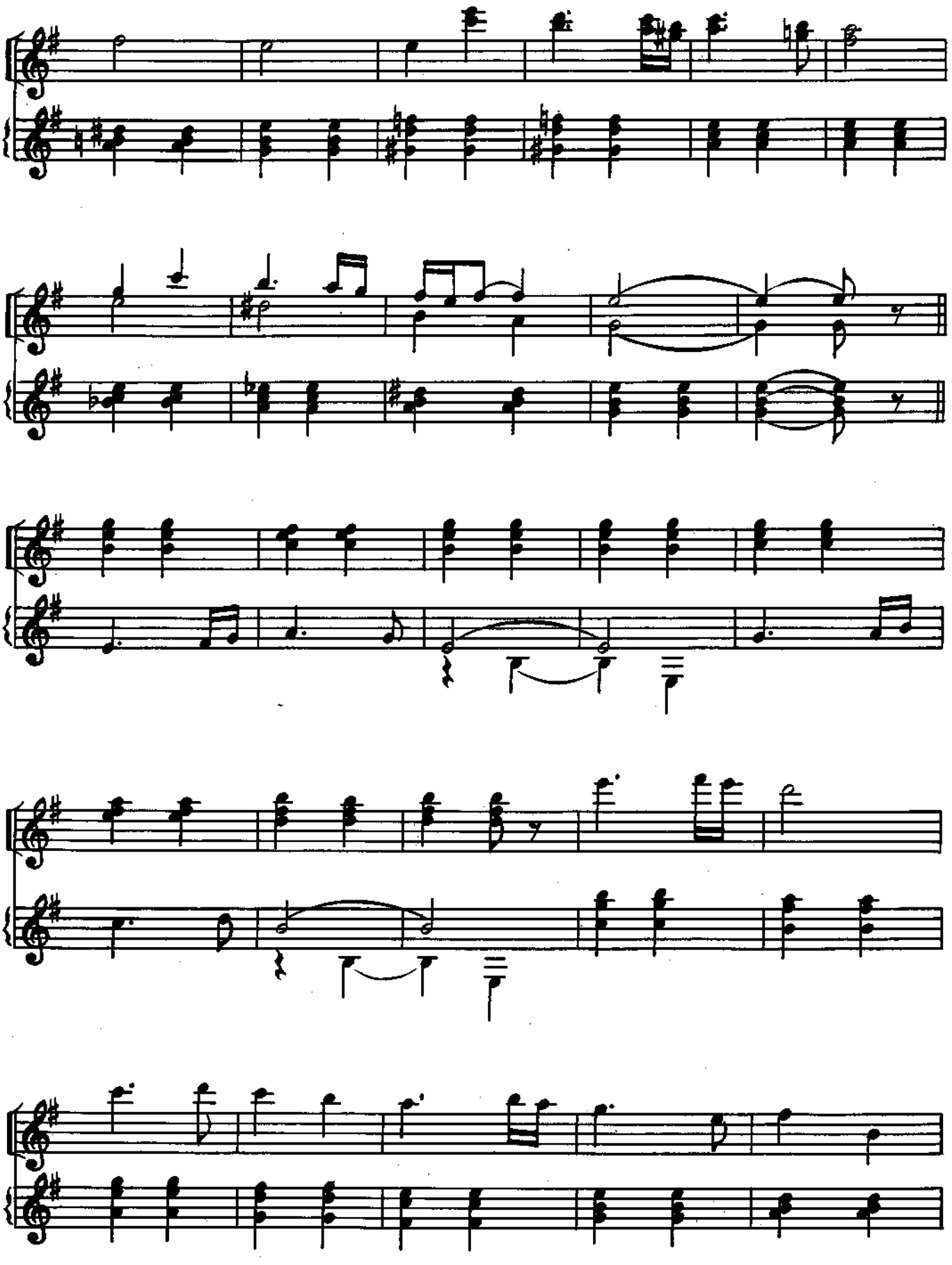


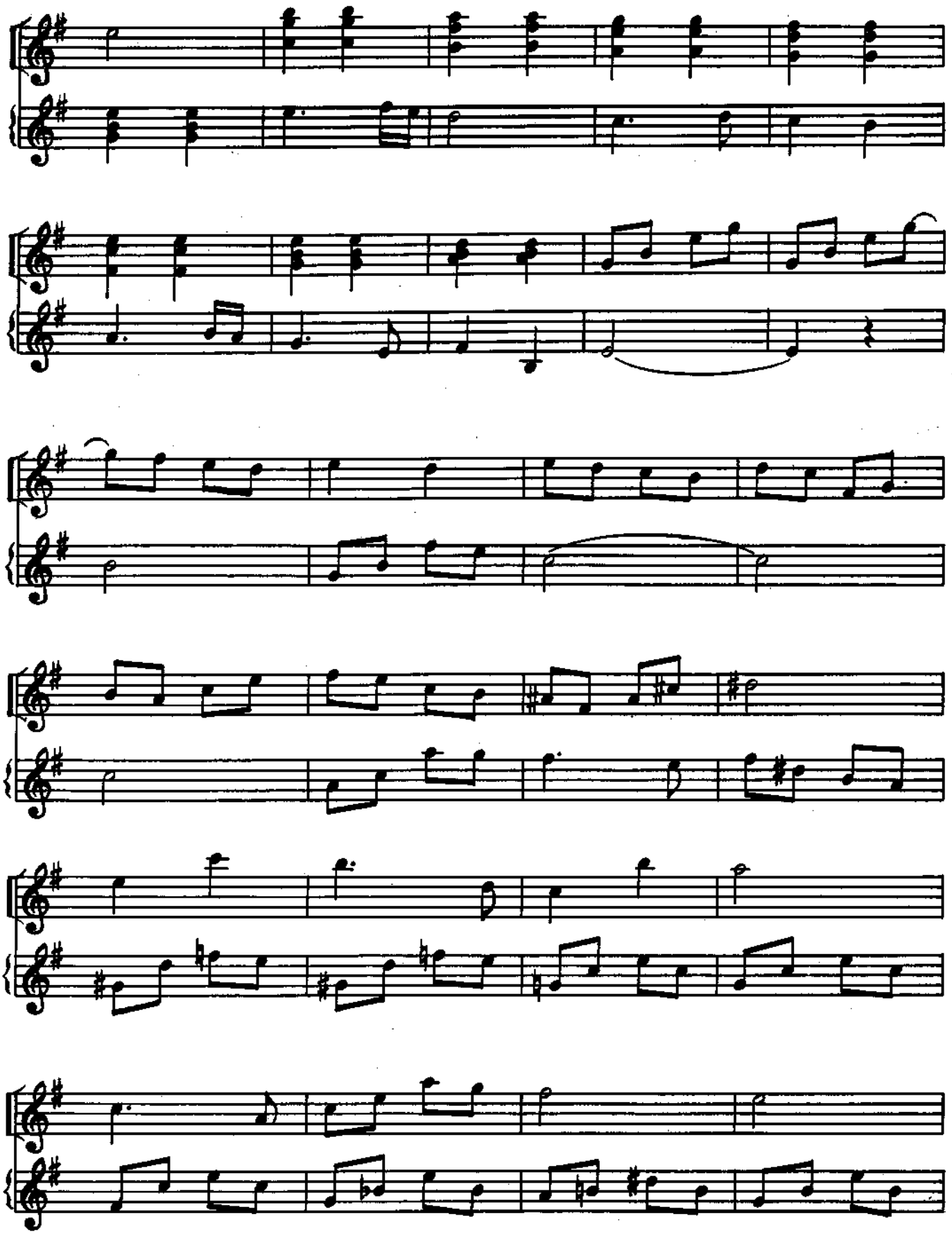


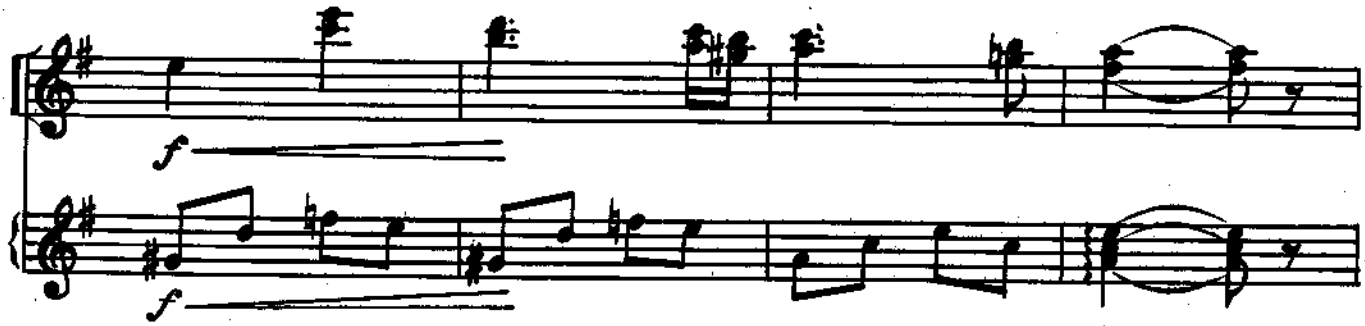
3. „МЕДНОЙ ГОРЫ ХОЗЯЙКА“

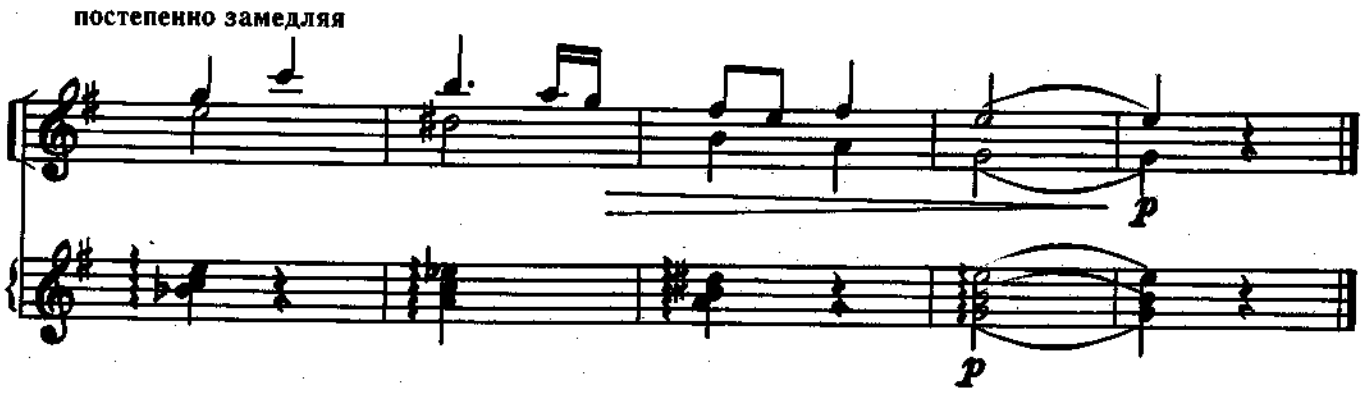
Из музыки к телеспектаклю «Старых гор подаренье»
по сказам П. Бажова





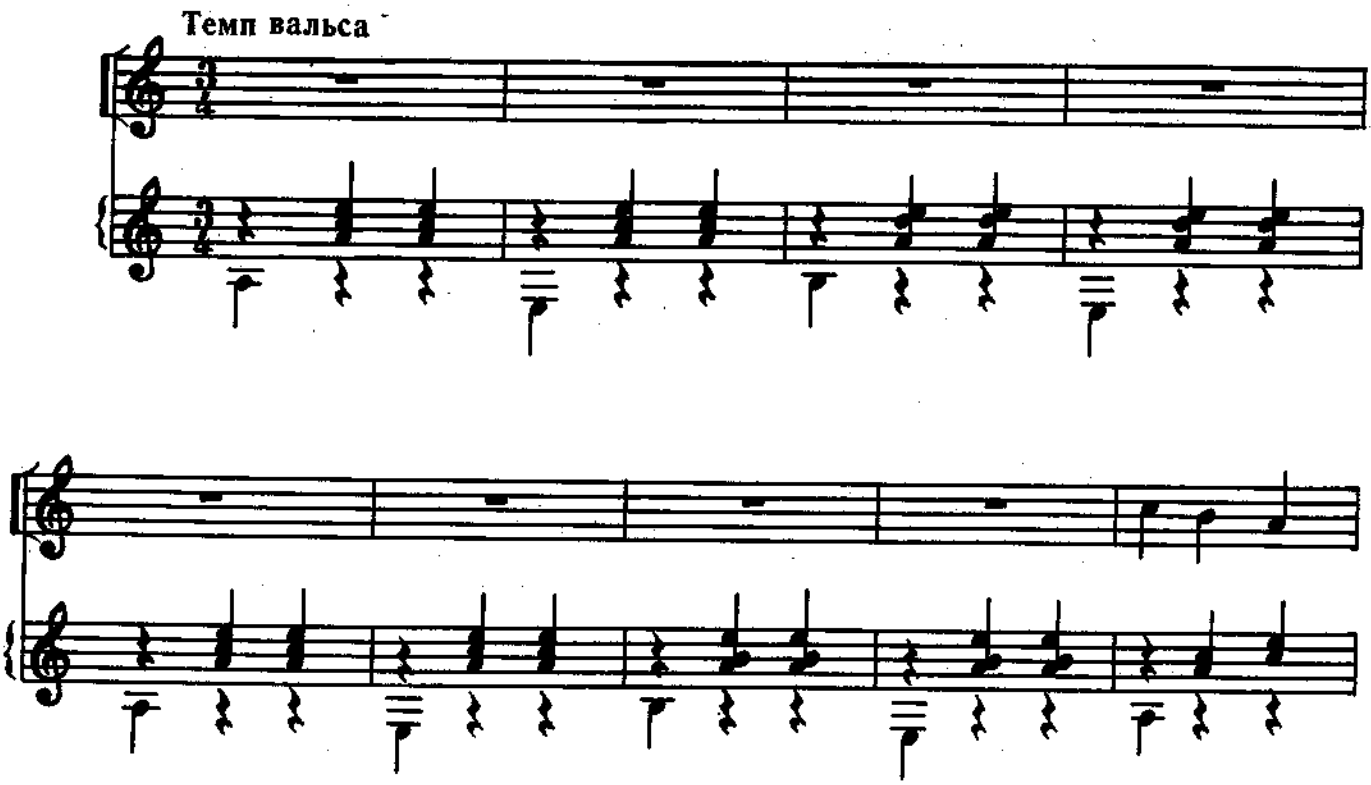


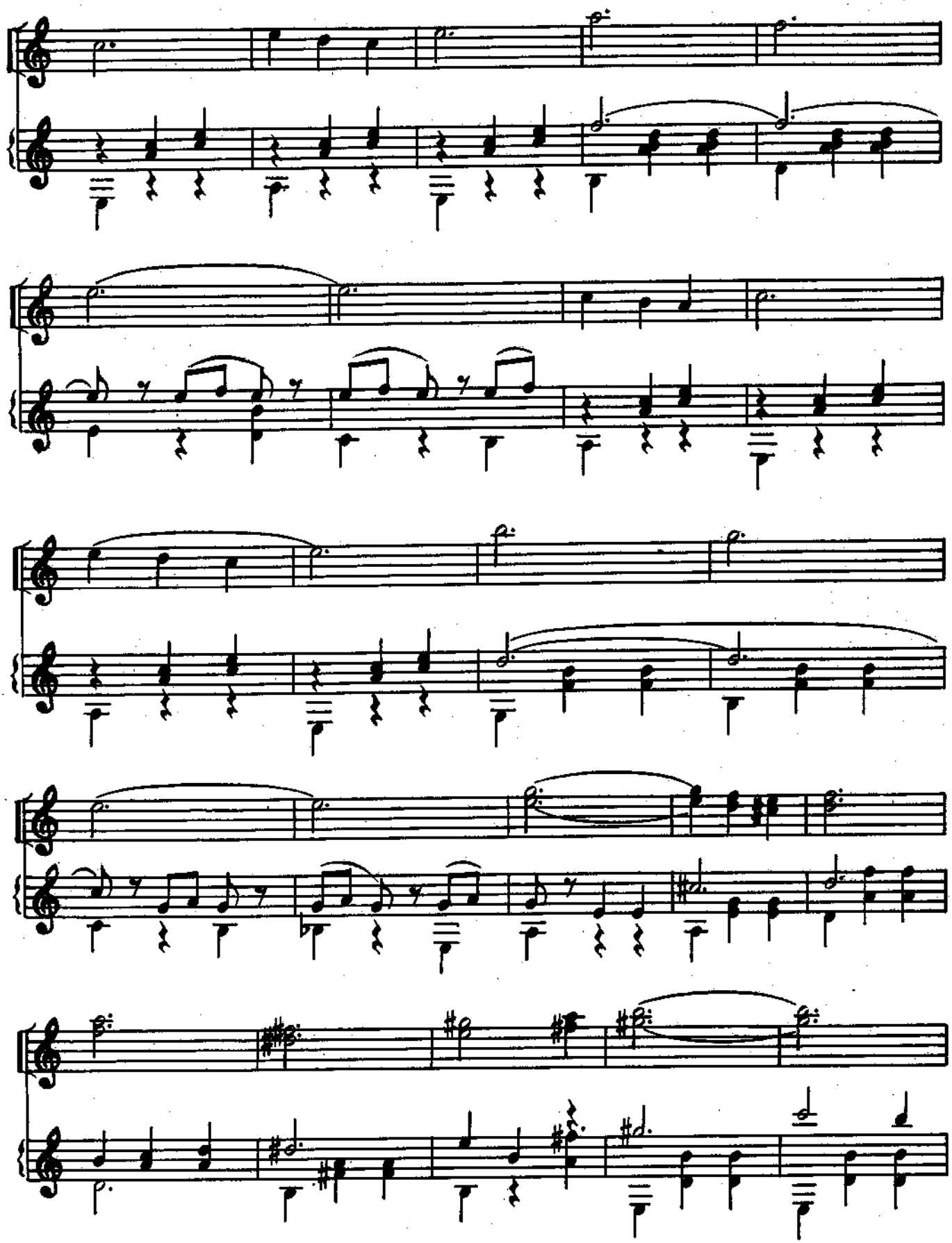


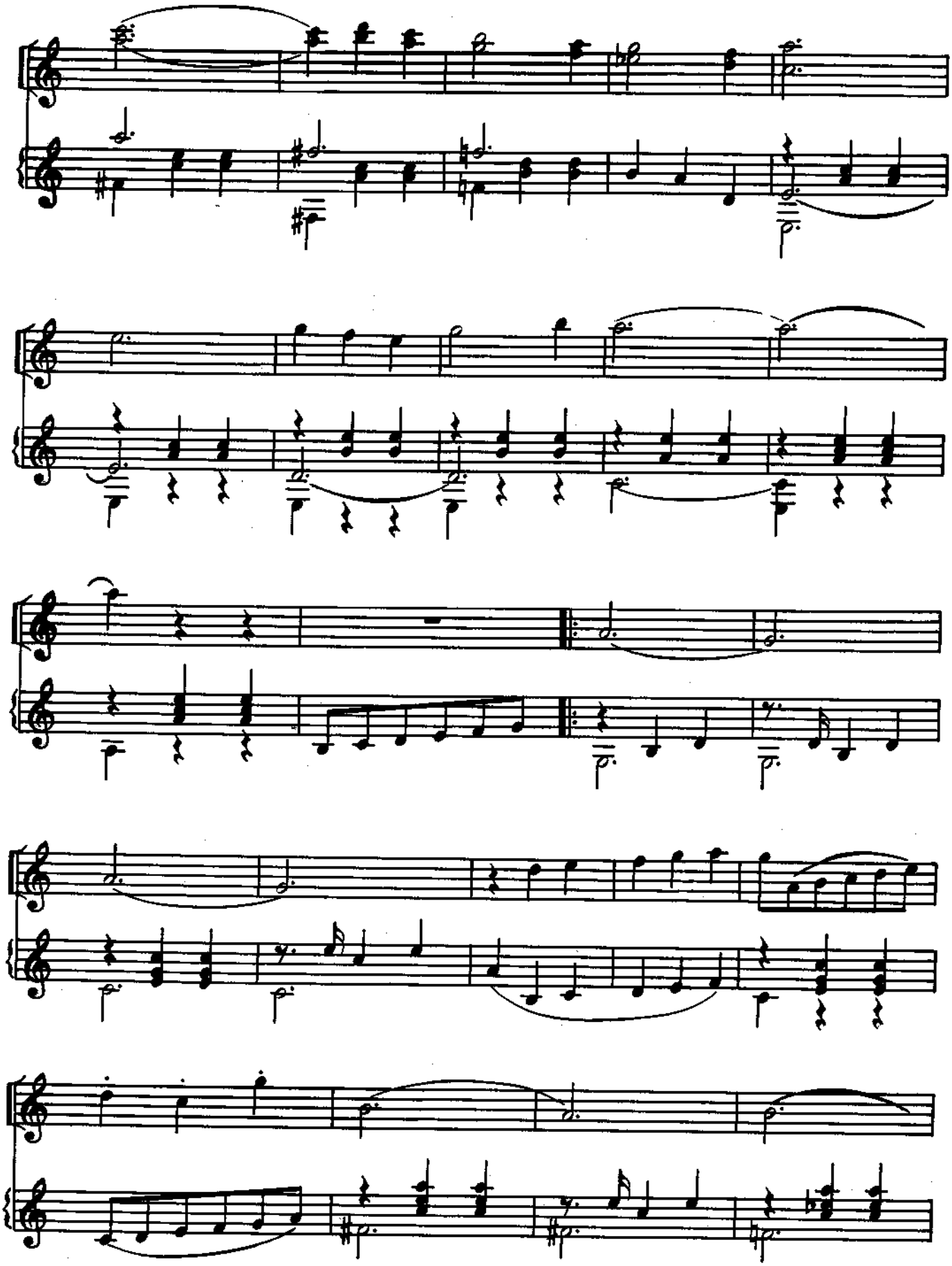


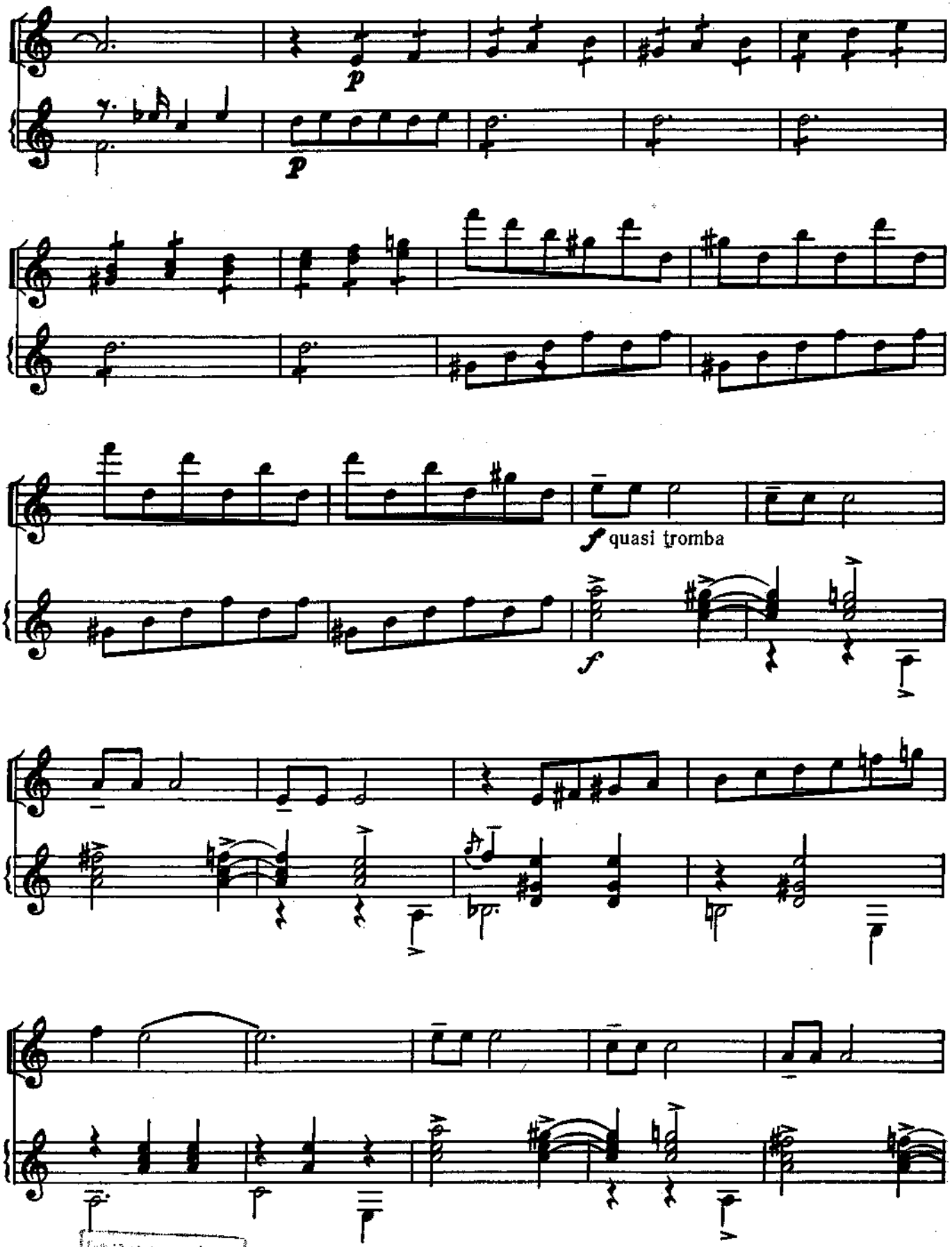
4. ВАЛЬС

Из кинофильма «На войне как на войне»

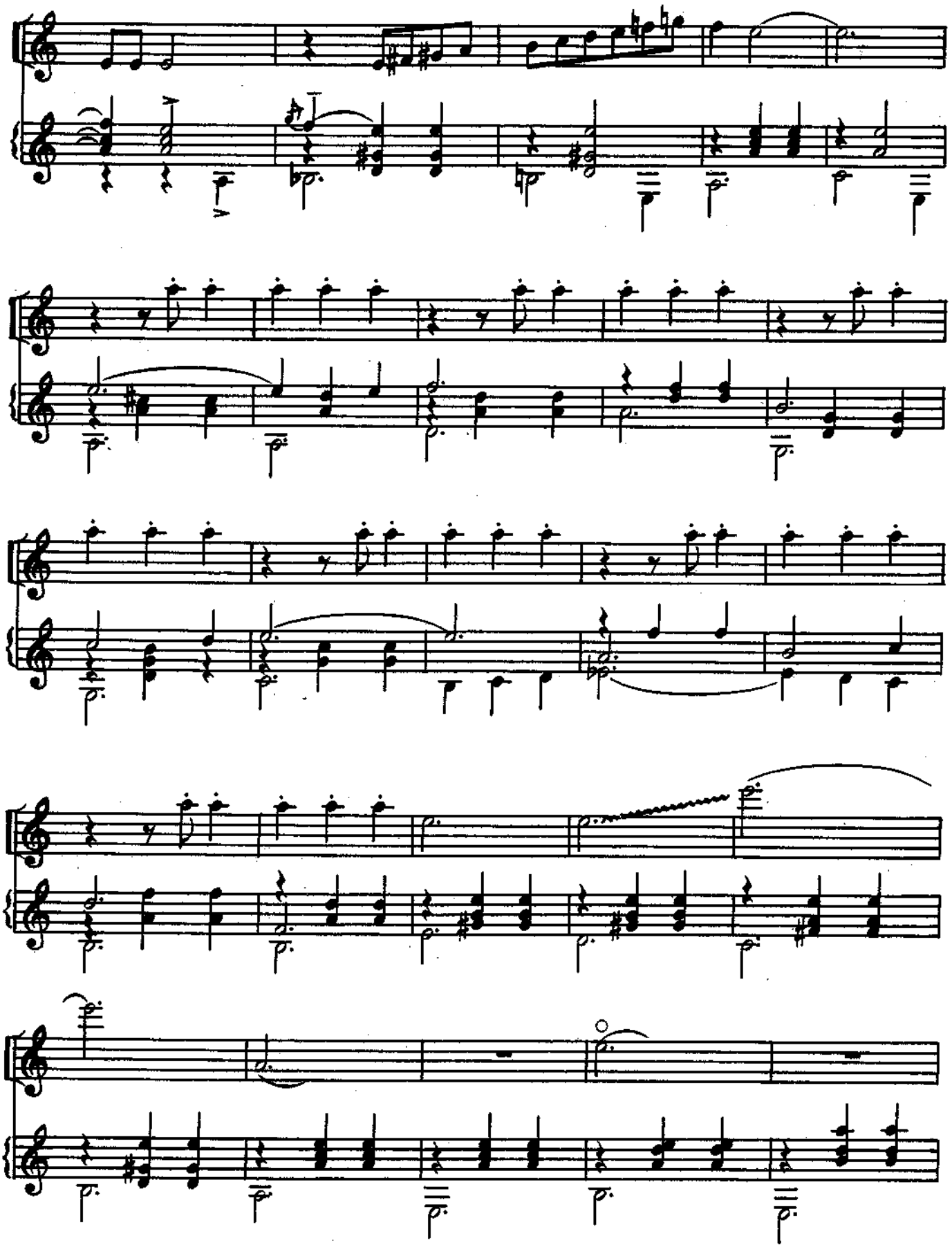


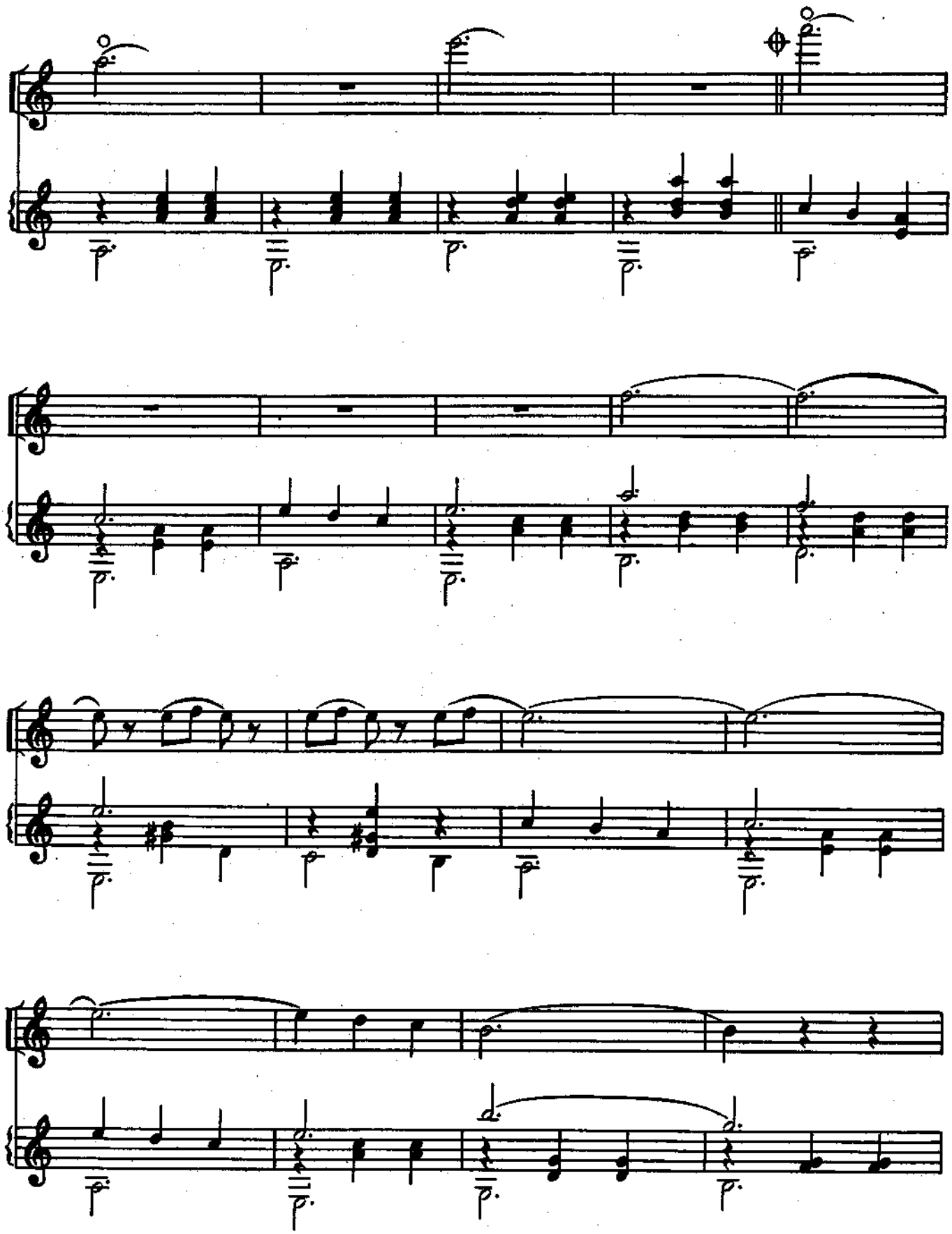


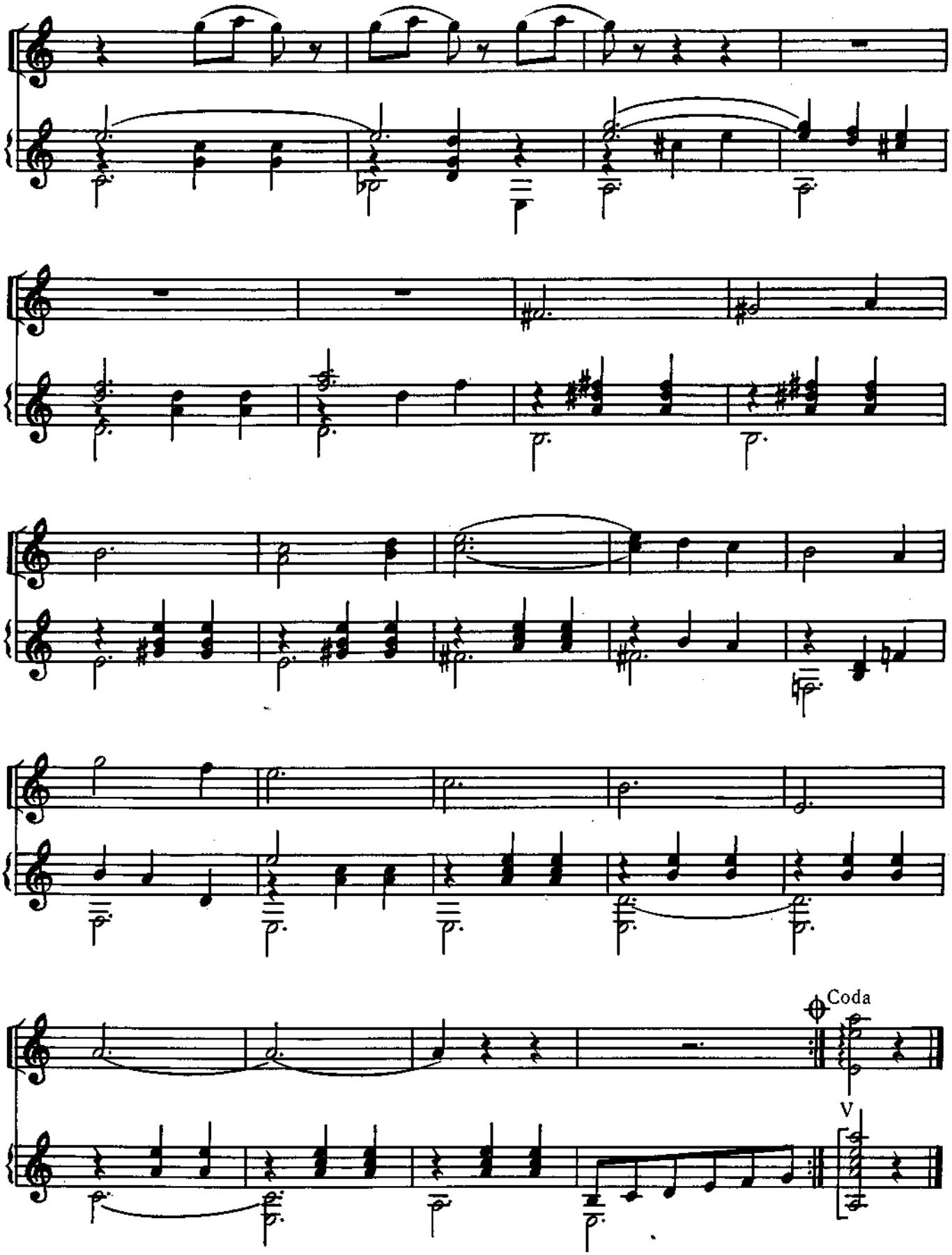




Государственная публичная
Библиотека
им. В. Г. Белинского
г. Свердловск



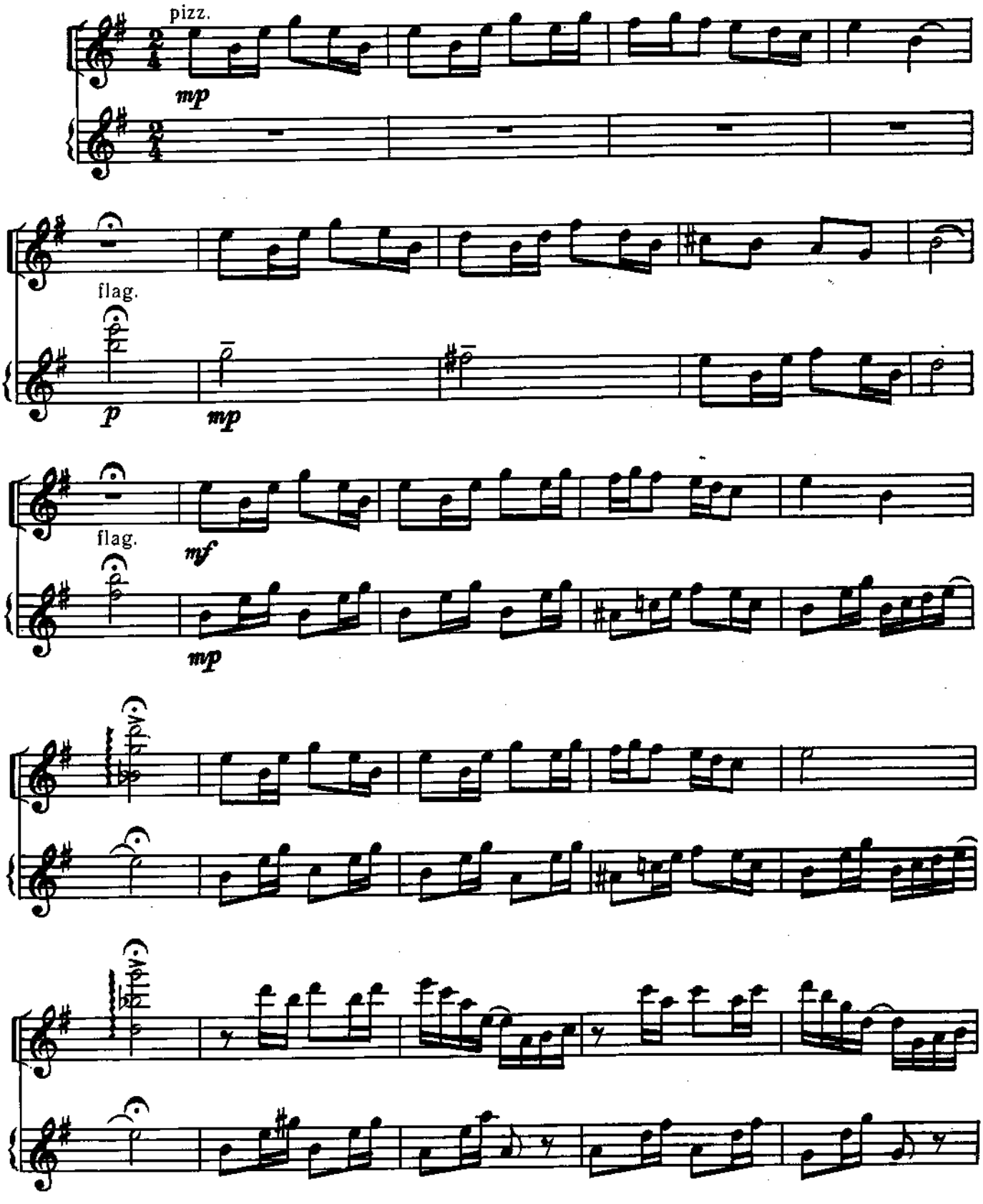


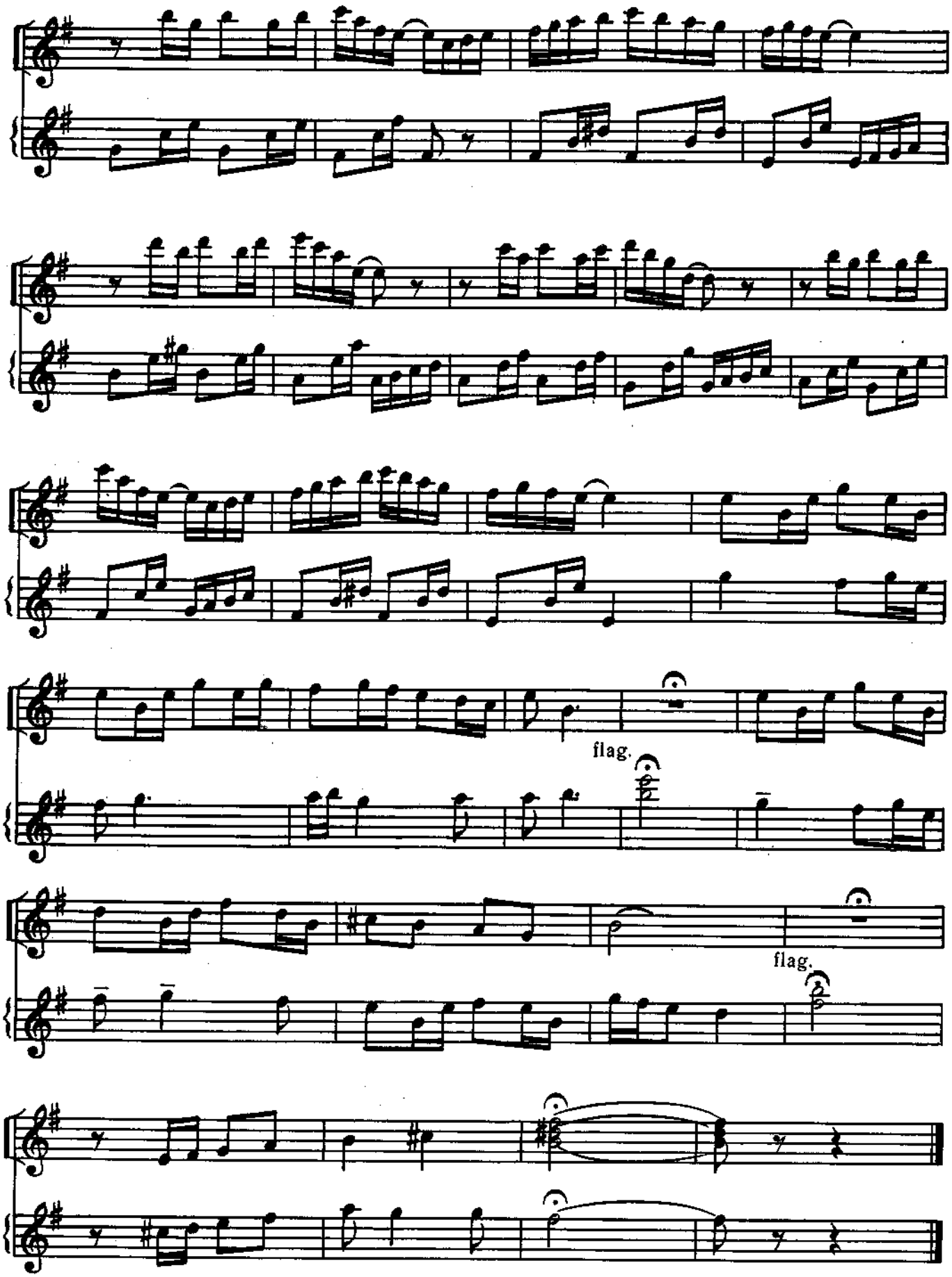

Coda
V

5. „САМОЦВЕТЫ-ЯГОДКИ“

Из музыки к телеспектаклю «Старых гор подаренье»
по сказам П. Бажова

Грациозно, неторопливо

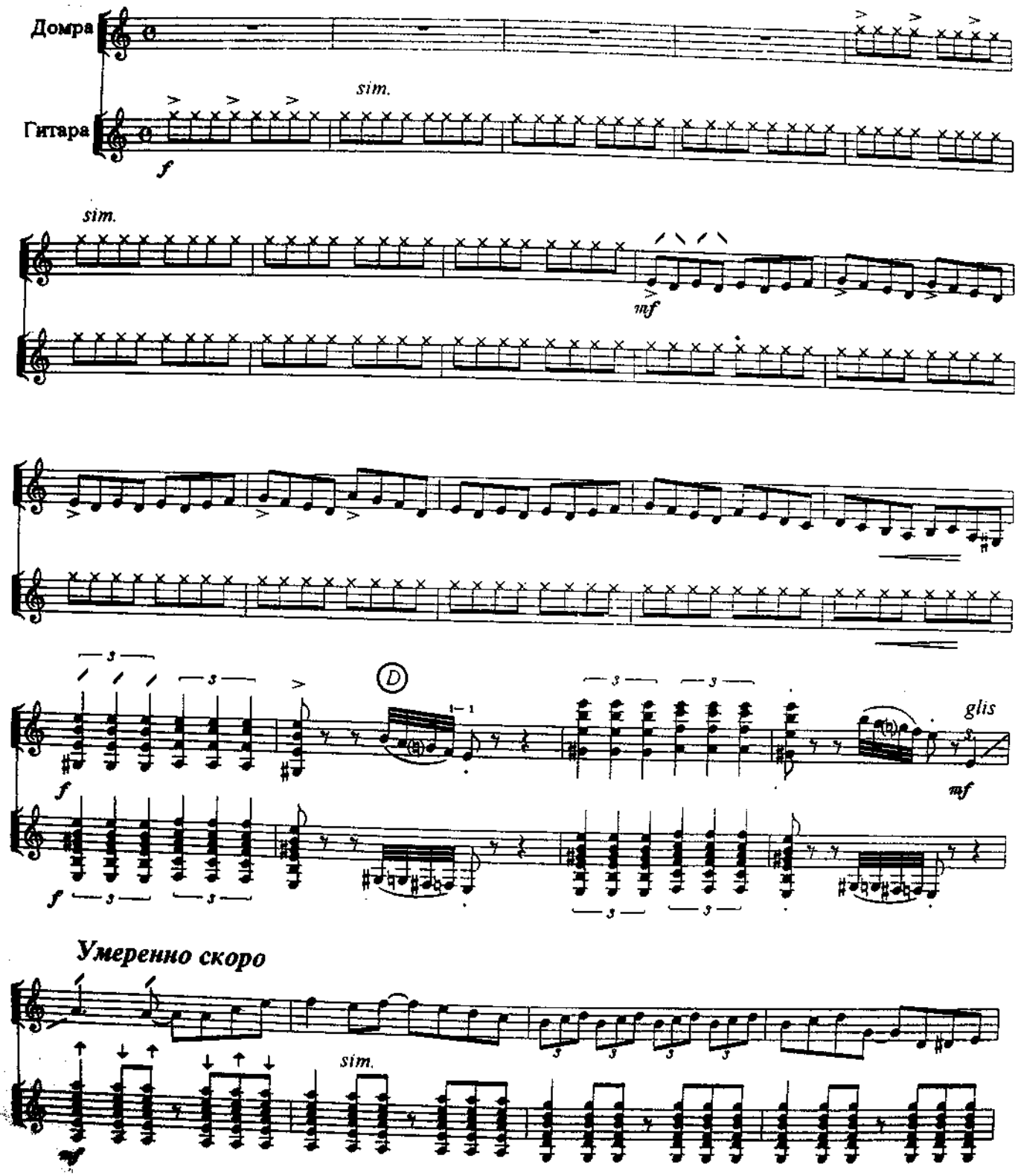


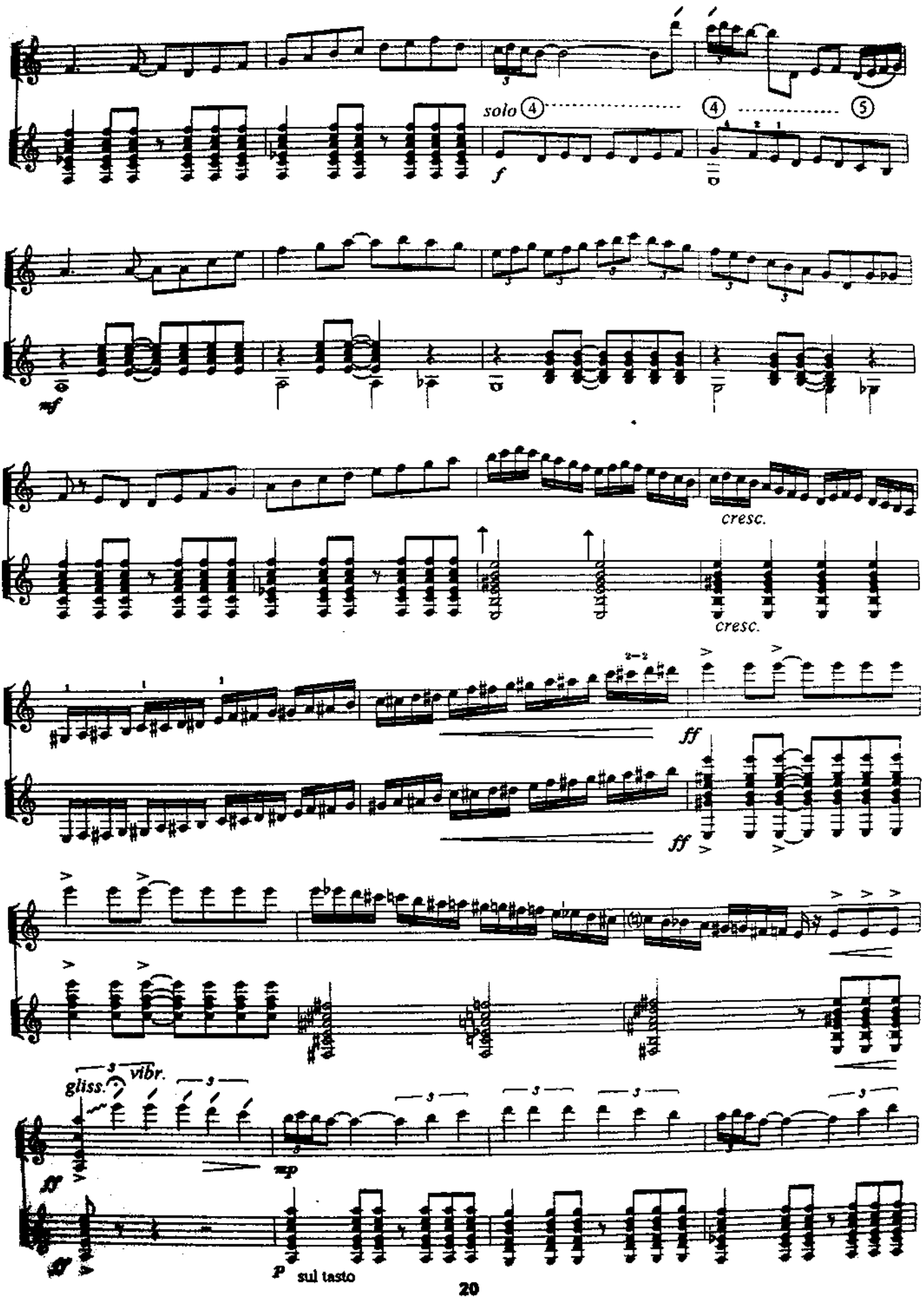

flag.
flag.

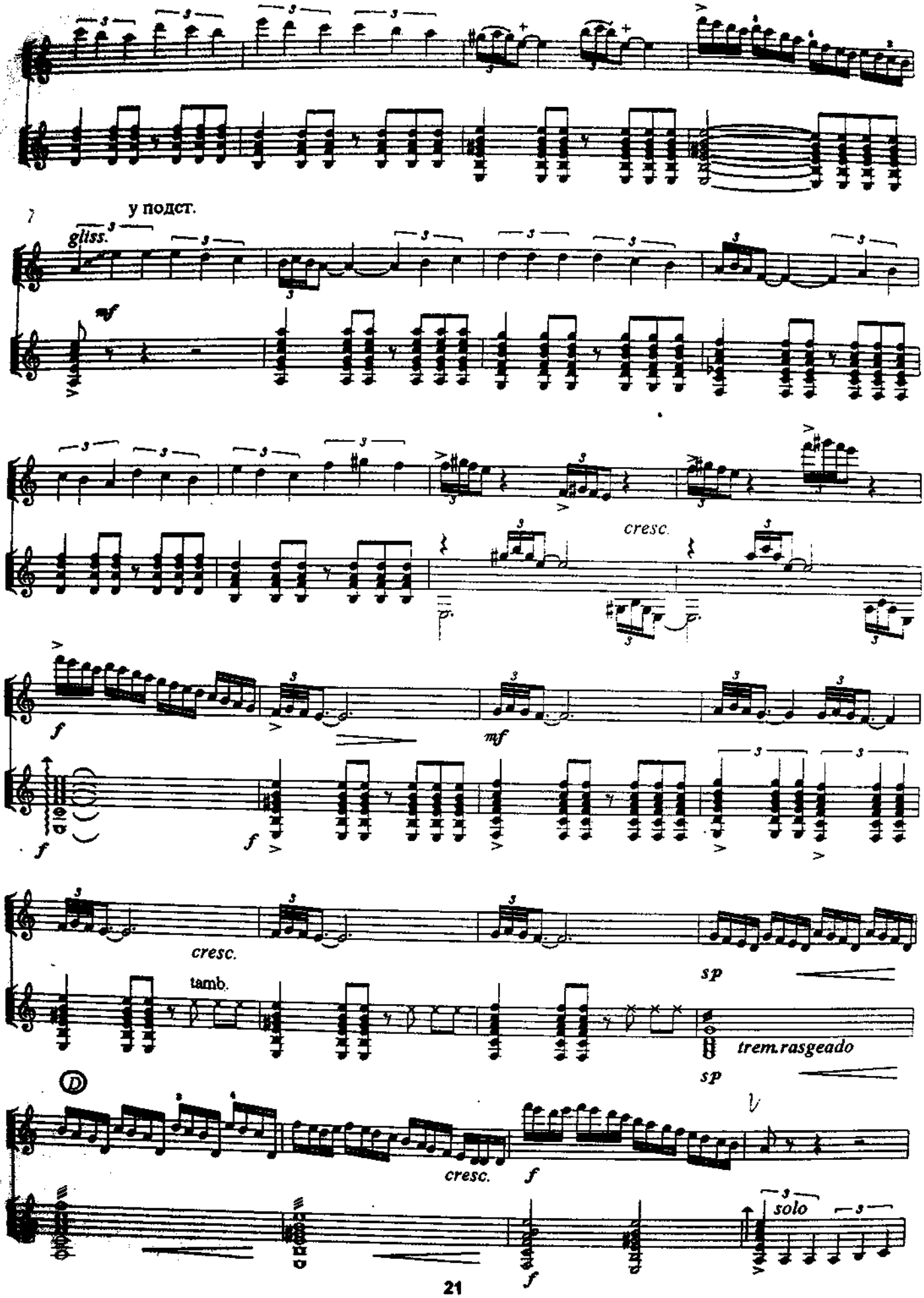
ПЬЕСА В СТИЛЕ ФЛАМЕНКО

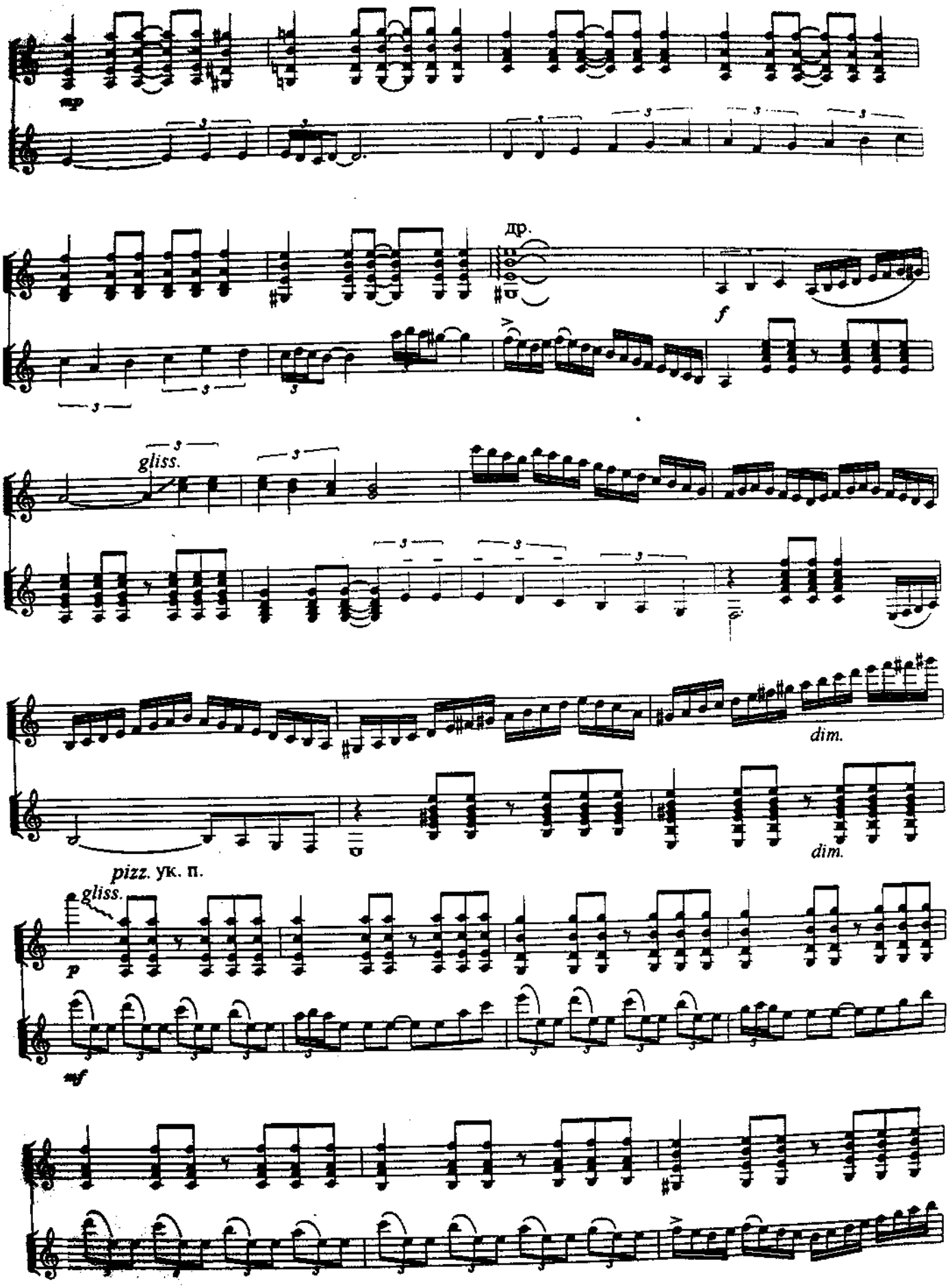
Скоро, с огнём

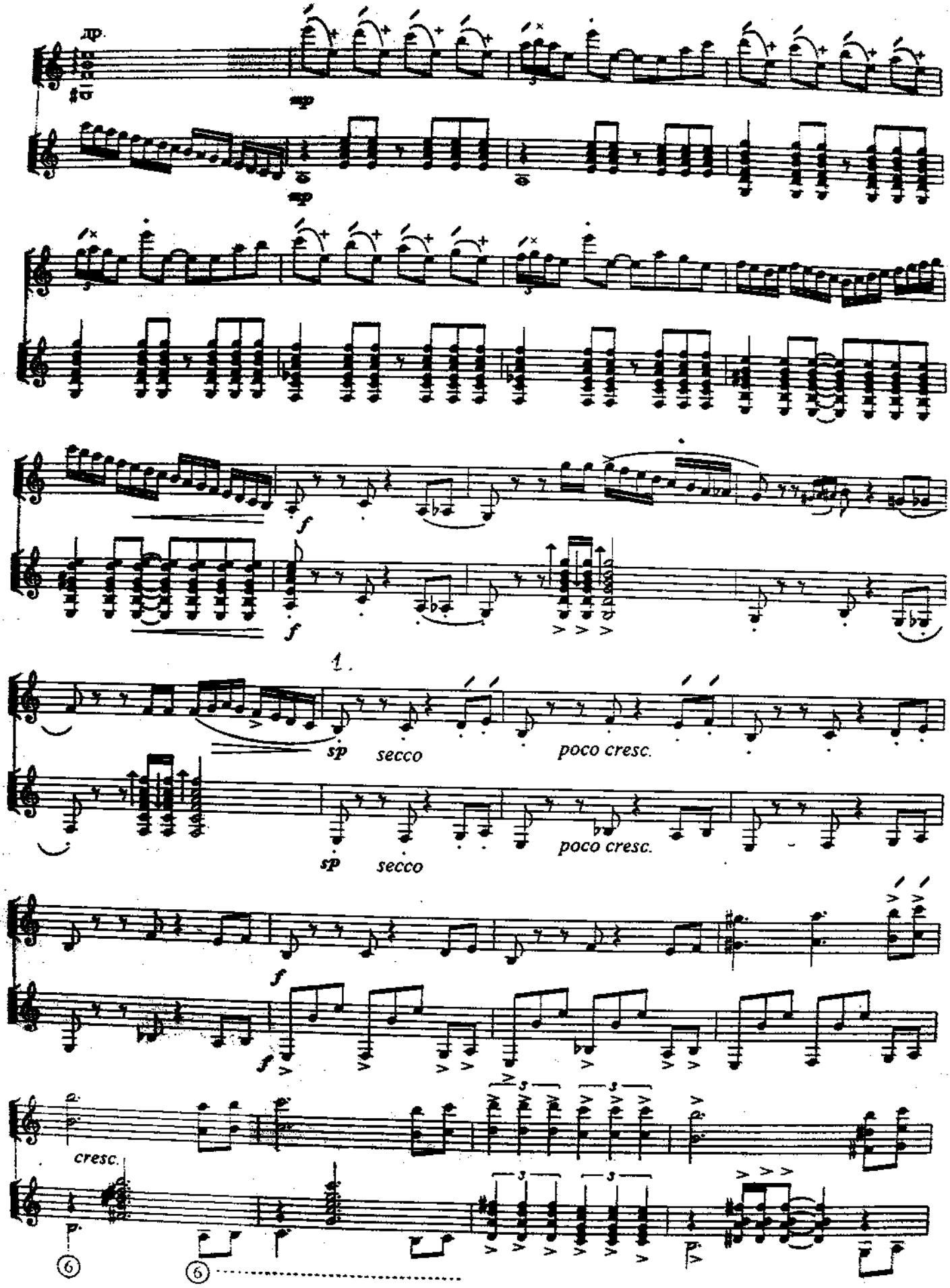
В.КОЗЛОВ

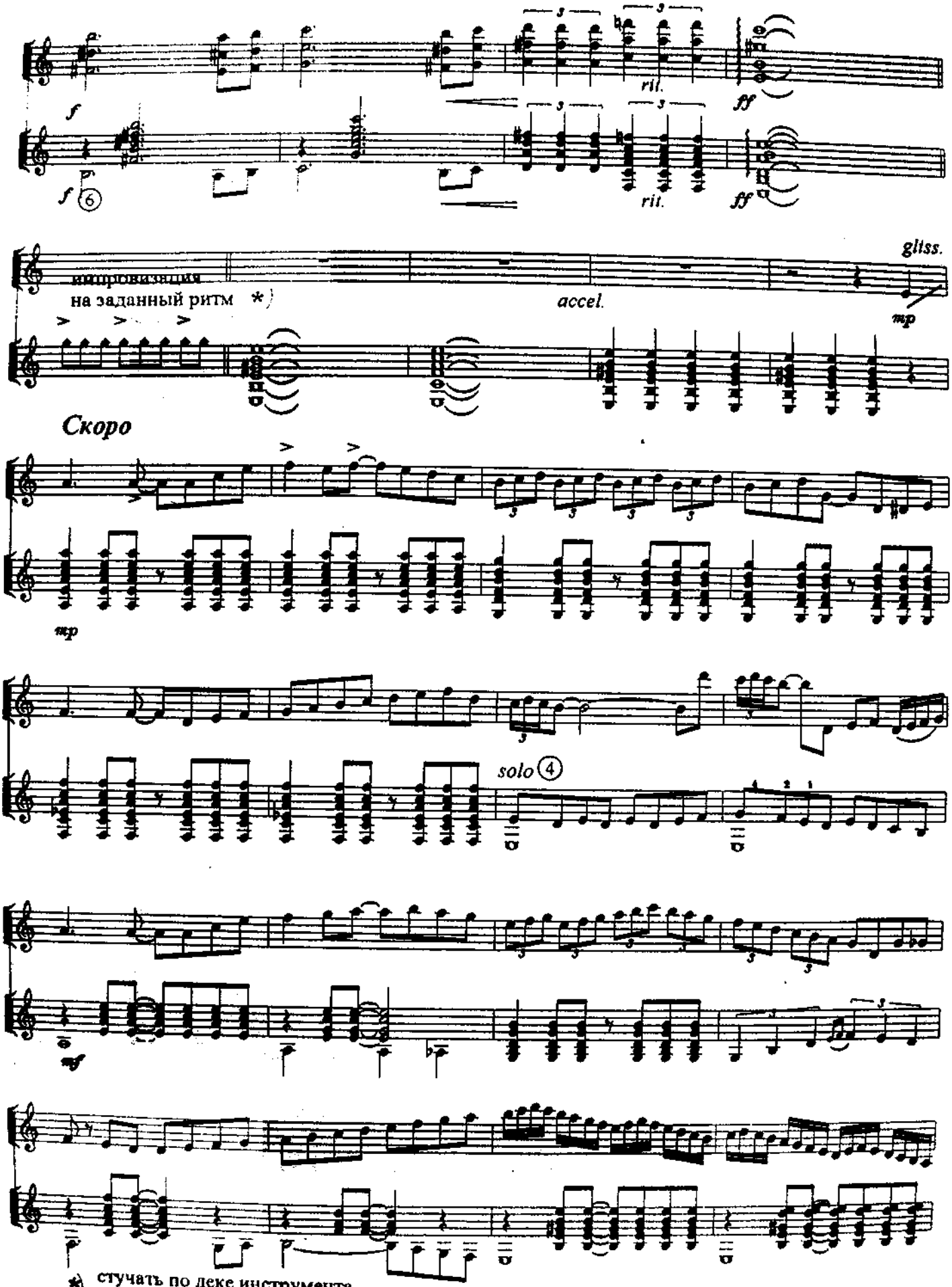


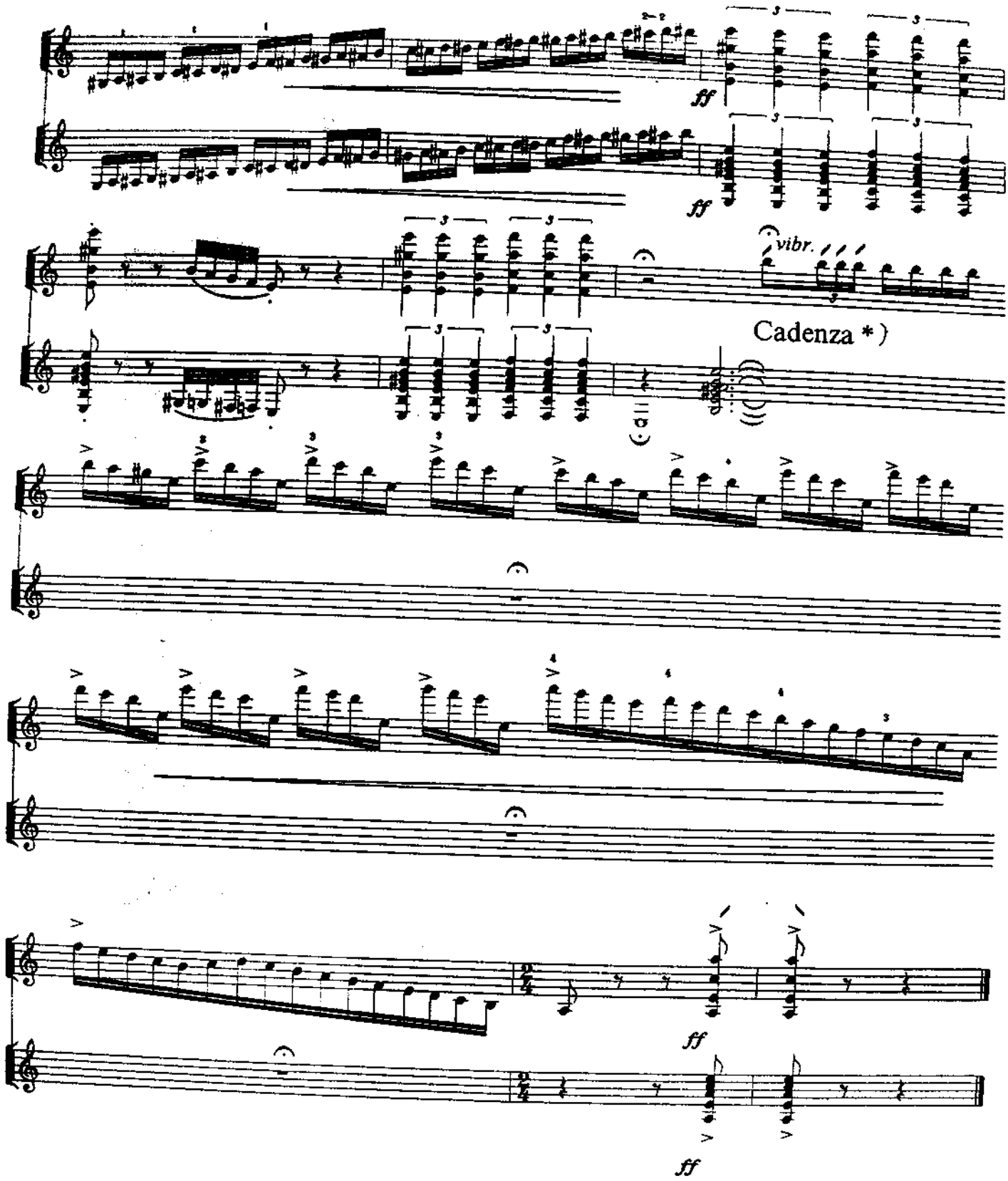

solo
4
4
5
f
mf
cresc.
cresc.
ff
ff
gliss.
vibr.
mp
ff
ff
p
sul tasto


у подст.
gliss.
mf
cresc.
f
mf
f
f
cresc.
tamb.
sp
trem.rasgeado
sp
D
cresc.
f
solo
f


mp
др.
f
gliss.
dim.
dim.
pizz. ук. п.
gliss.
p
mf


др.
mp
mp
f
f
1.
sp
secco
poco cresc.
sp
secco
poco cresc.
f
f
cresc.
6
6

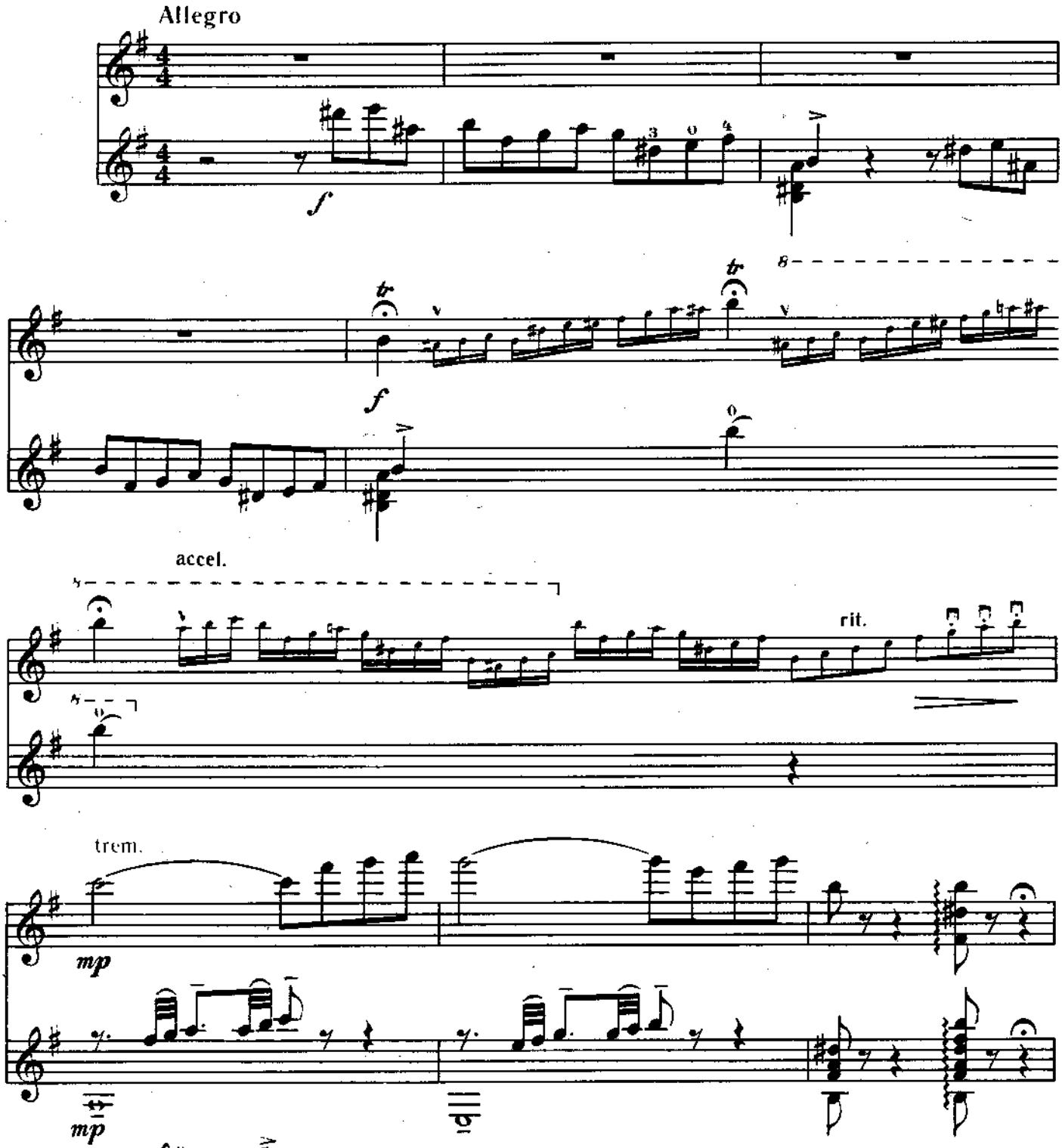

ril.
ff
импровизация
на заданный ритм *)
accel.
gliss.
mp
Скоро
mp
solo ④
mf
*) стучать по деке инструмента,
по зажатым струнам и т.д.



*) каденция И.Гареевой

СЕРЕНАДА

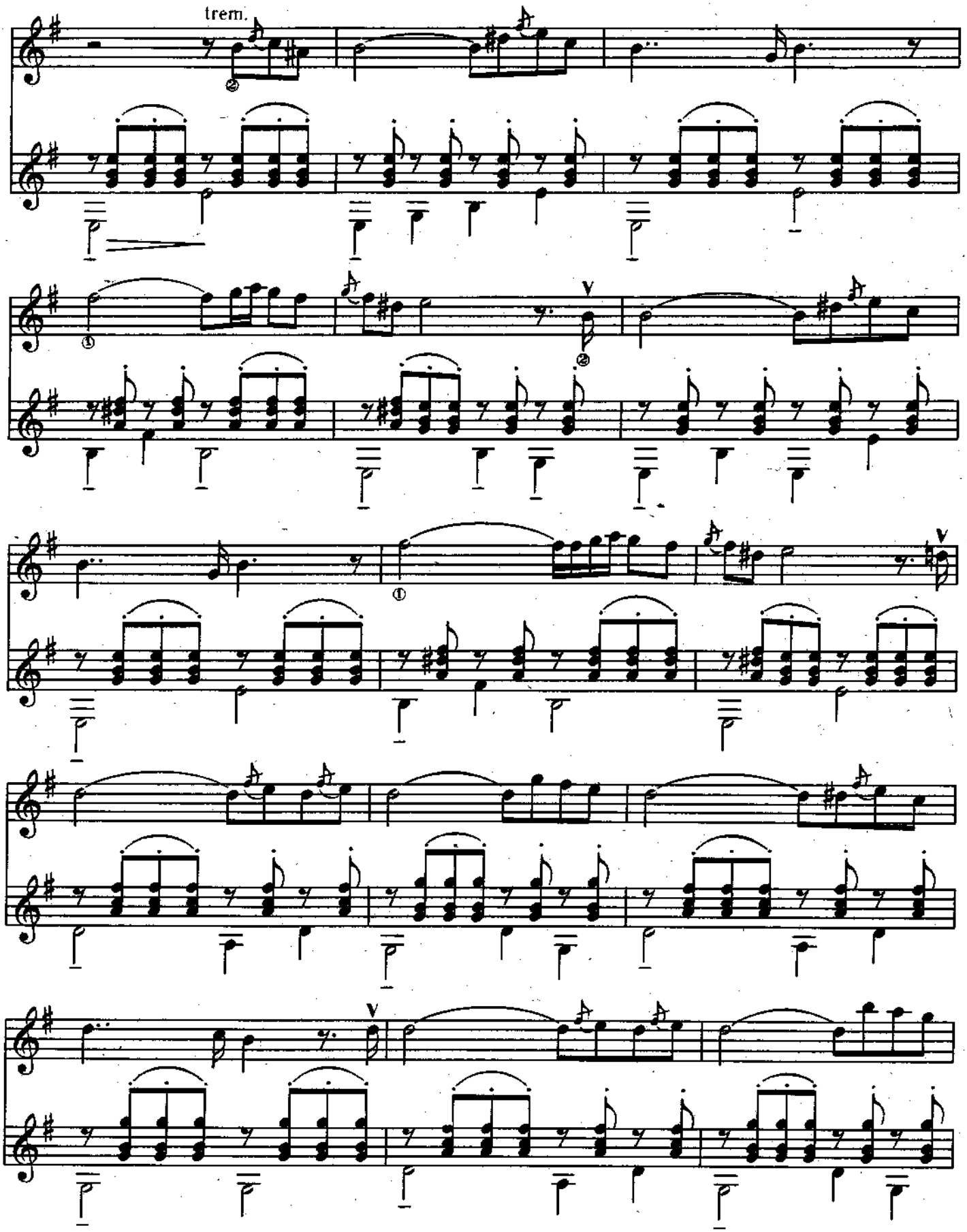
Д. СИЛЬВЕСТРИ

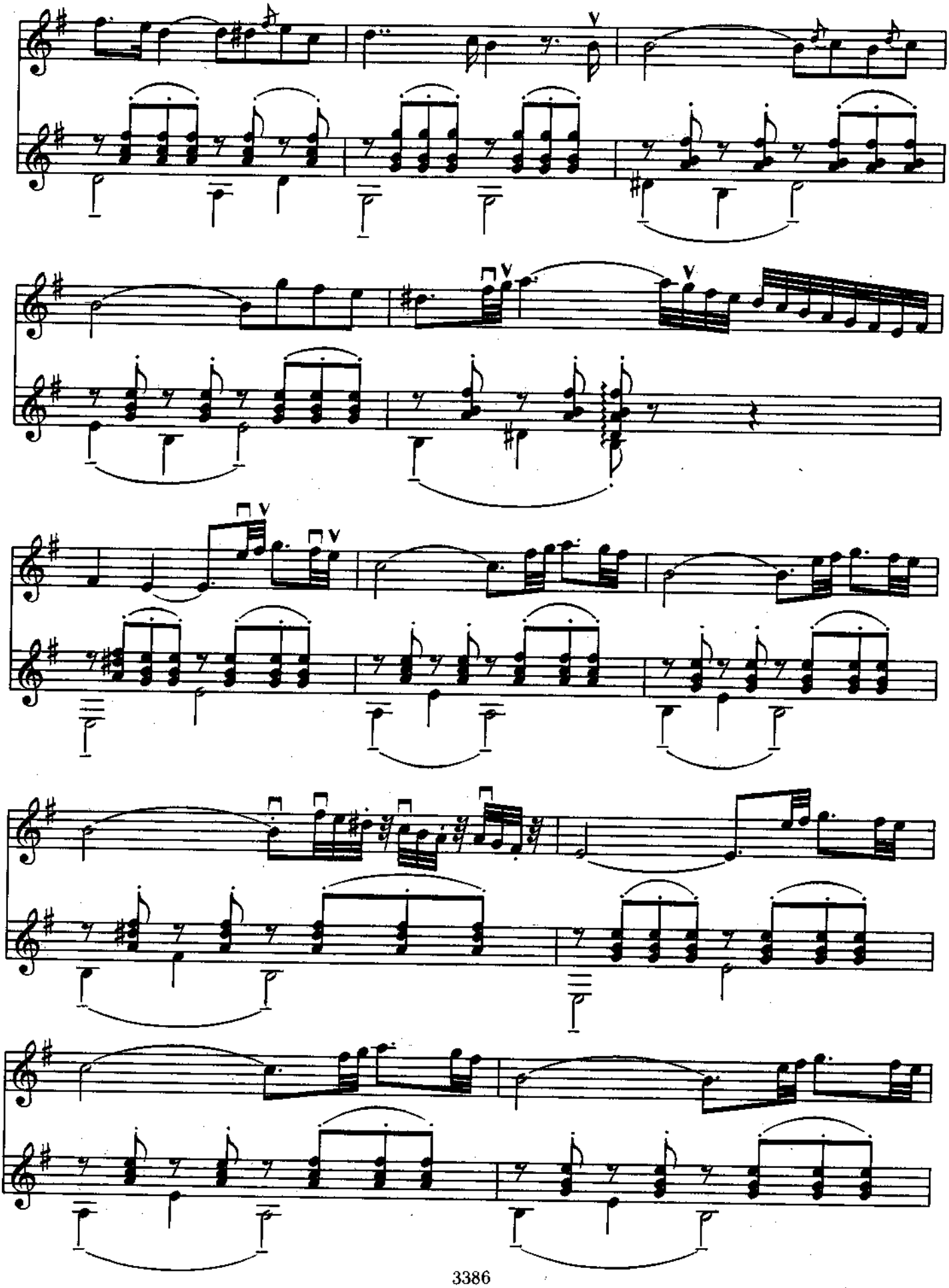


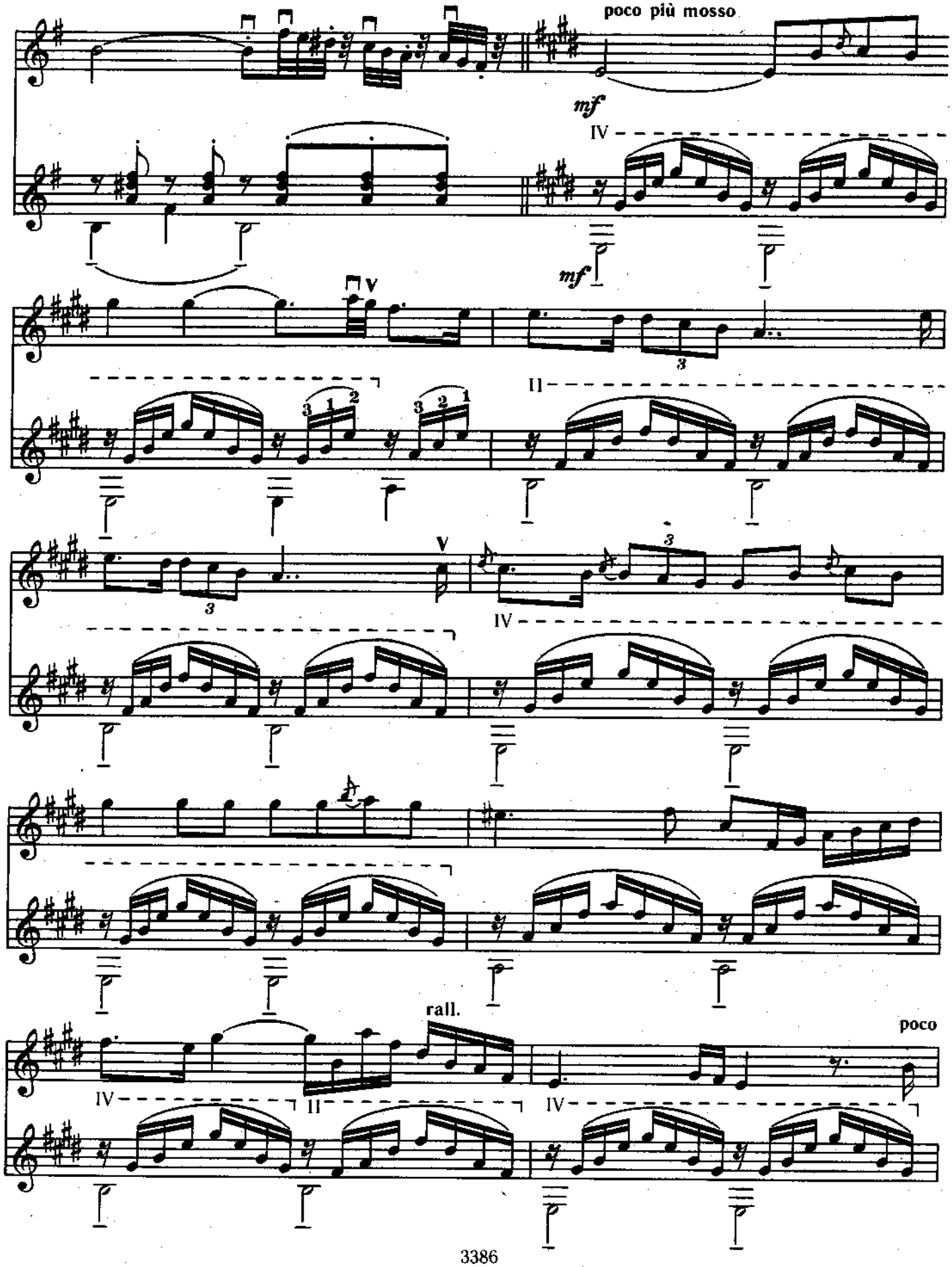
* В оригинале:

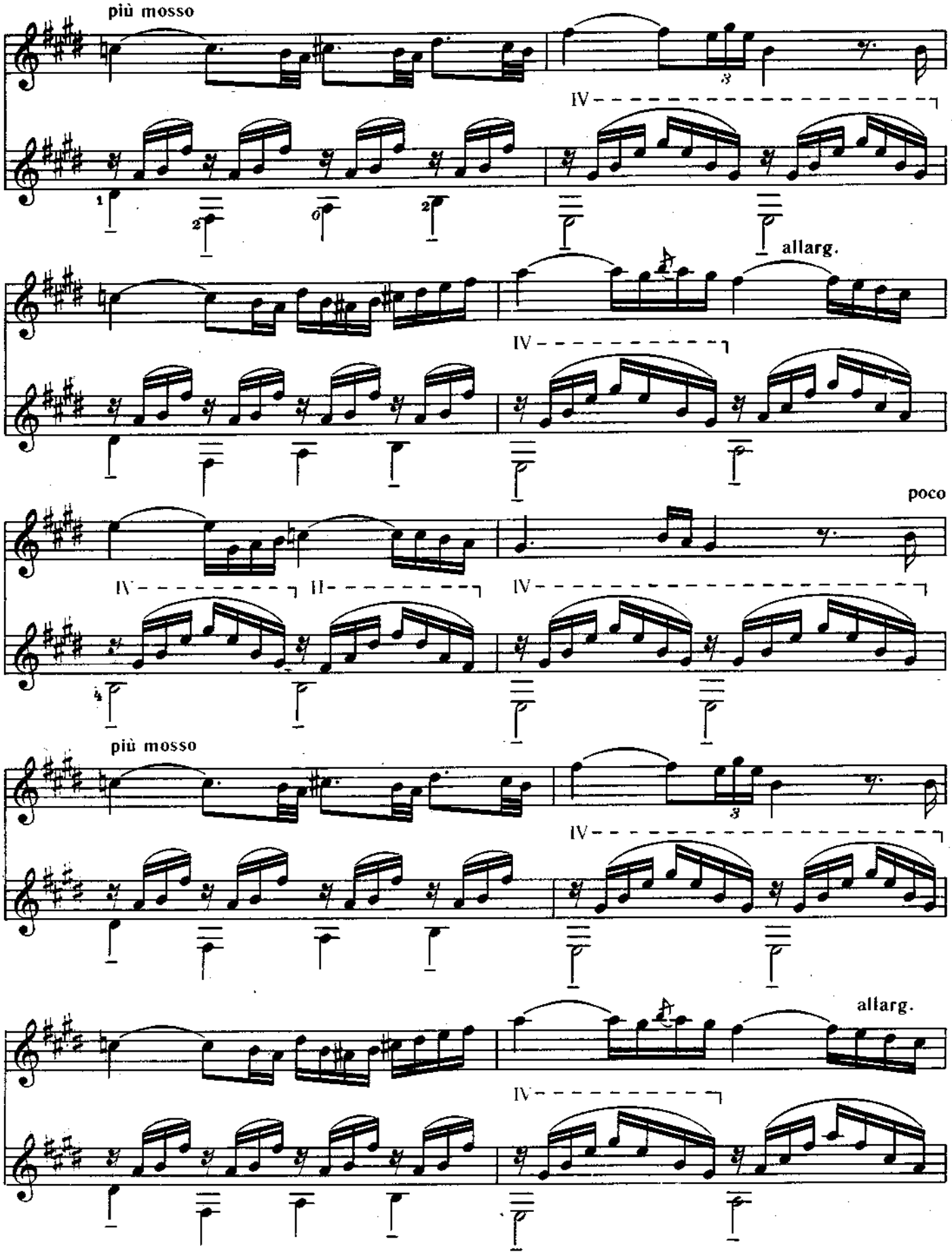
** В оригинале:

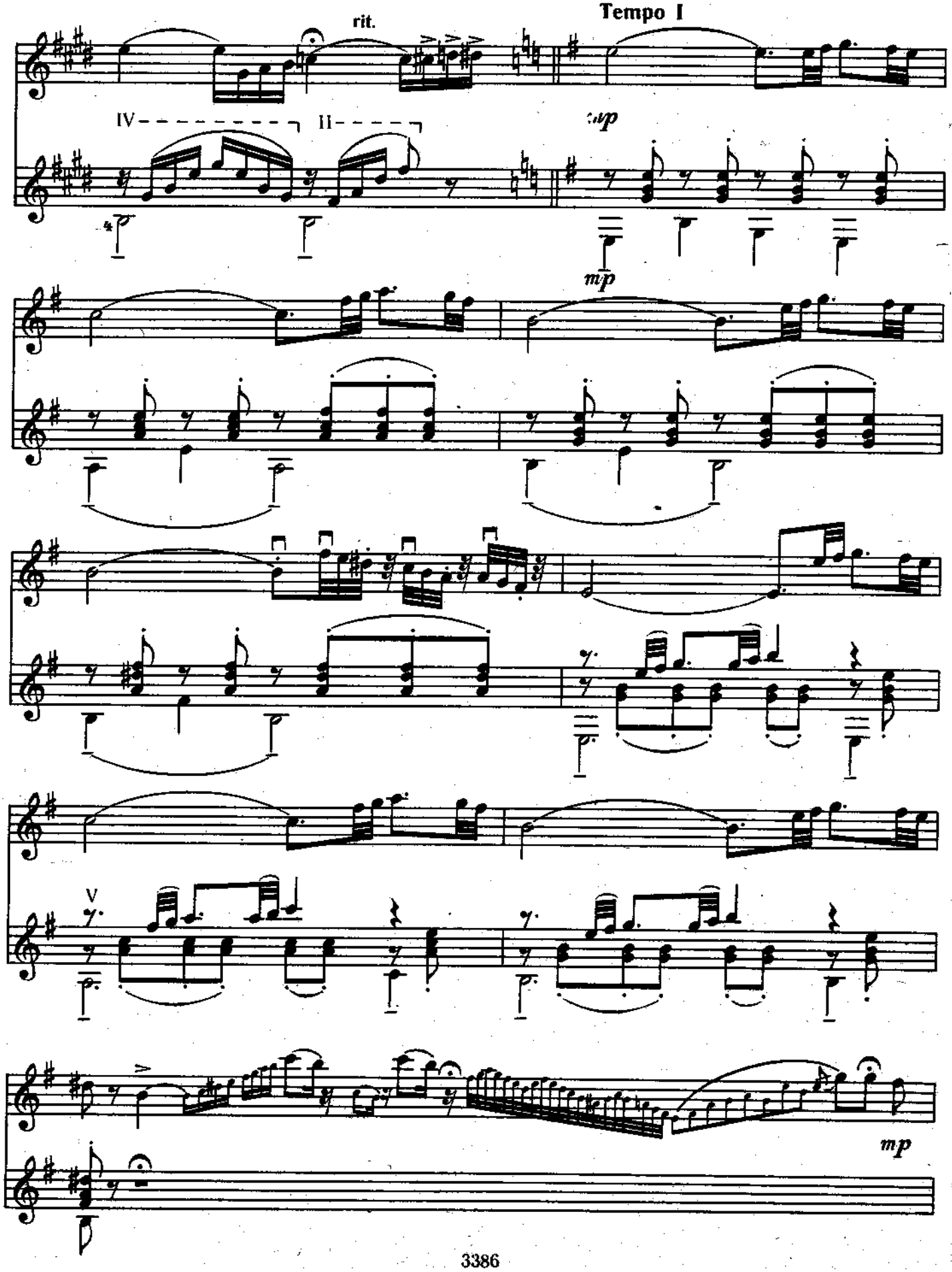
Andante espressivo

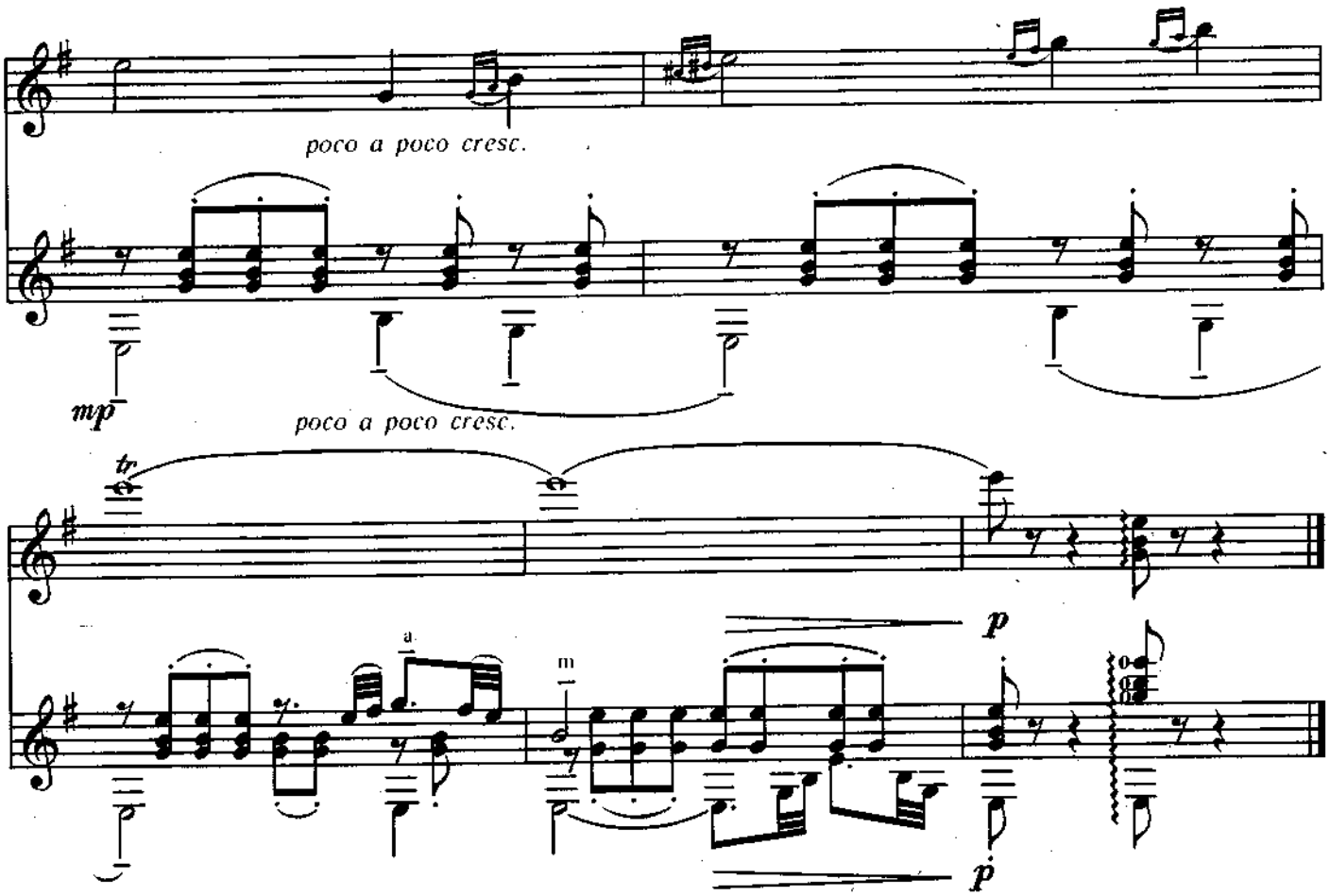





poco più mosso
mf
IV
mf
V
II
V
IV
rall.
poco
IV
II
IV

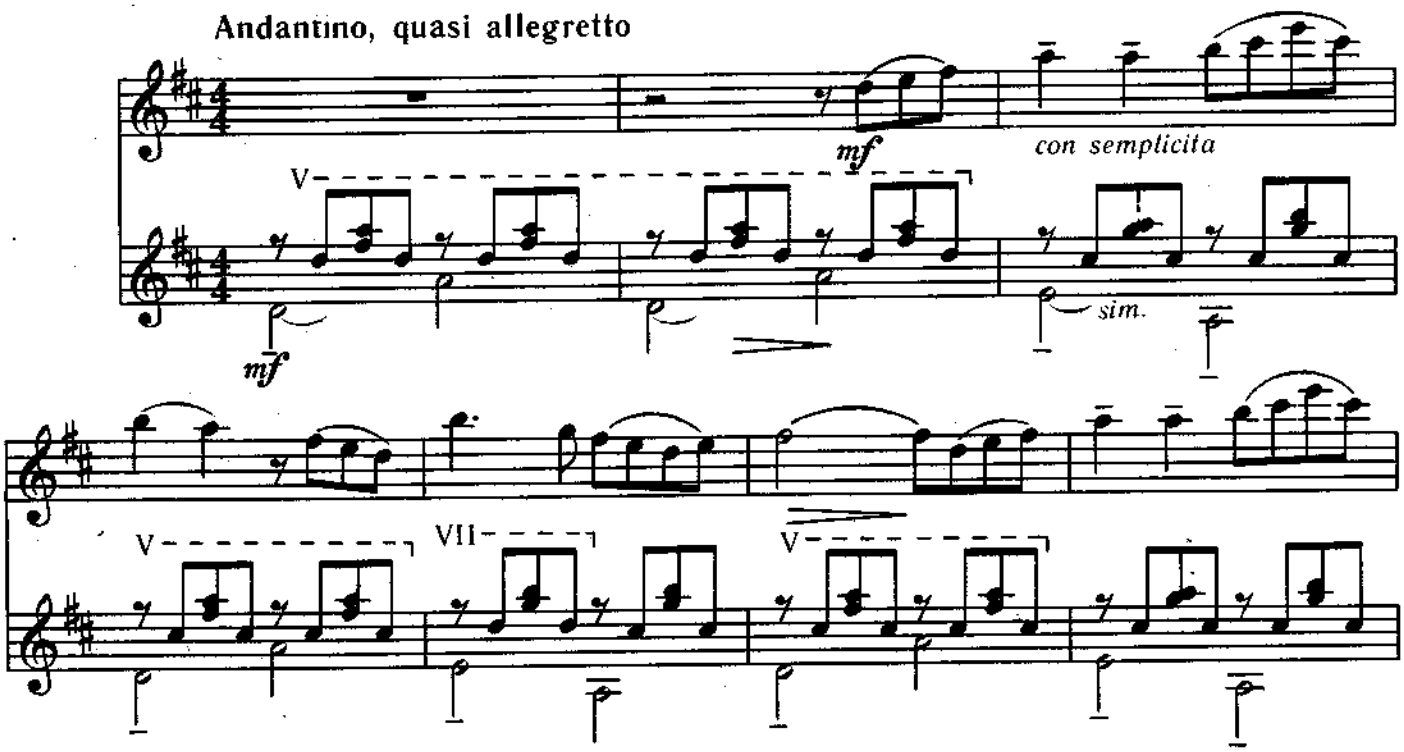

più mosso
IV
allarg.
IV
poco
IV
II
IV
più mosso
IV
allarg.
IV

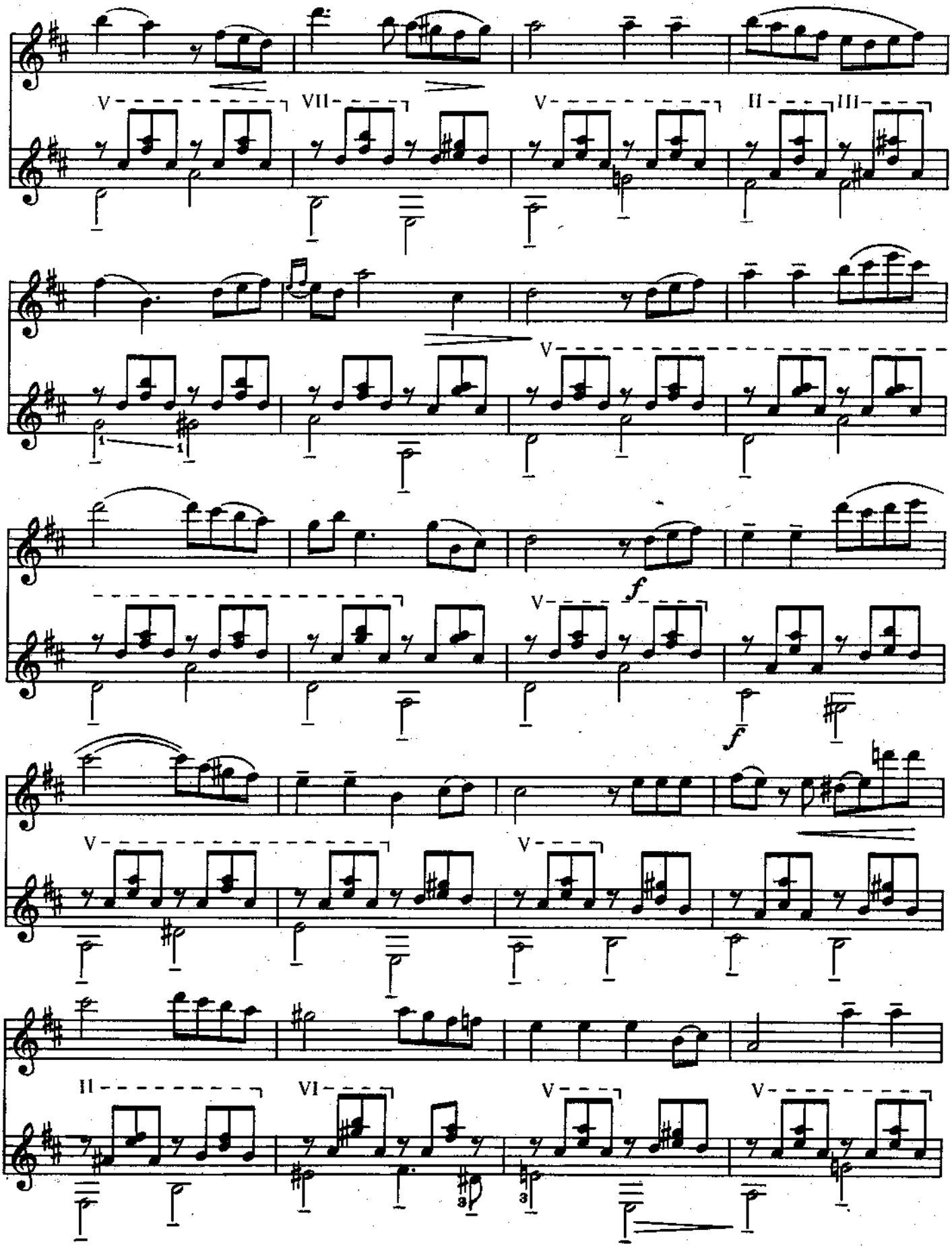

rit.
Tempo I
IV
II
mp
mp
V
mp

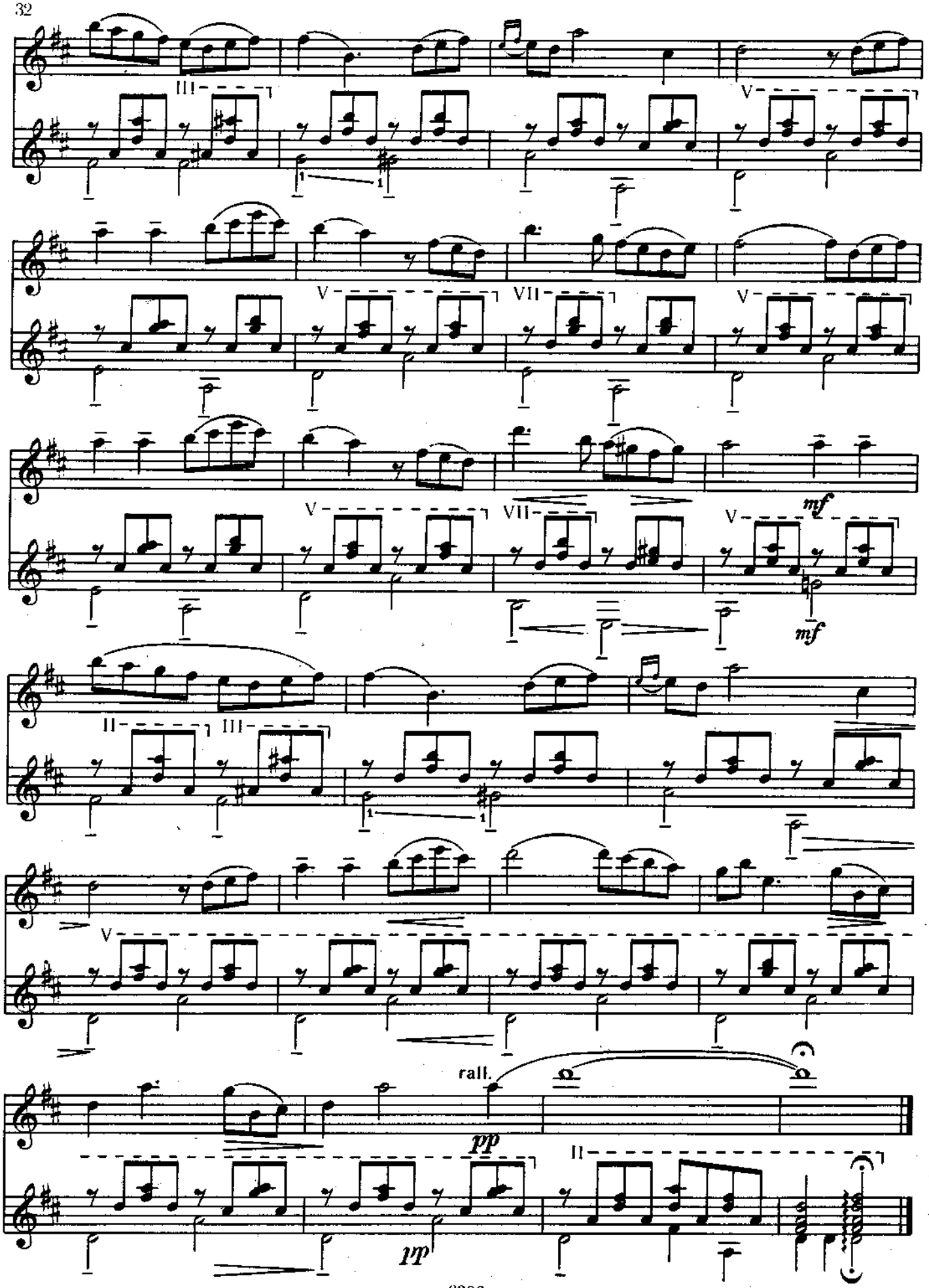

poco a poco cresc.
mp
poco a poco cresc.
tr
p
a
m
p

МАДРИГАЛ

А. СИМОНЕТТИ

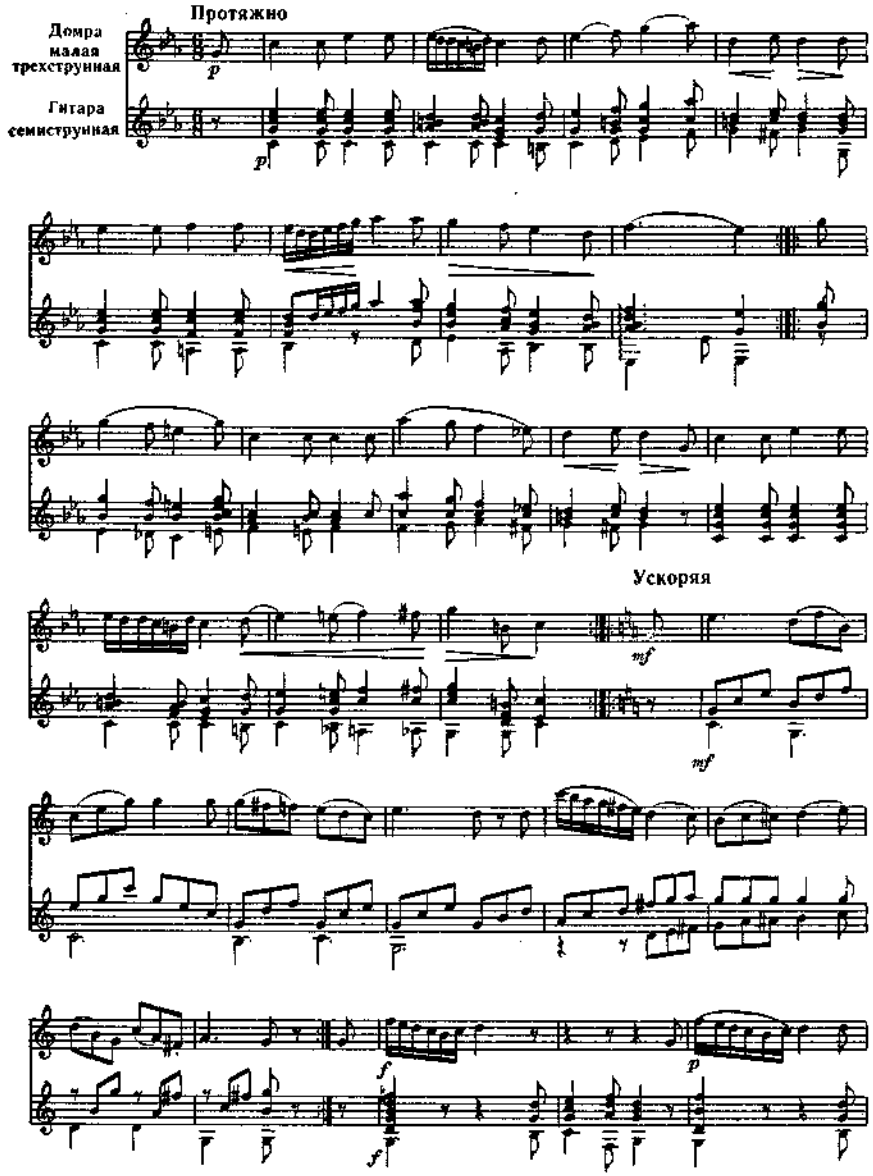



V
VII
V
II
III
V
f
f
V
V
V
II
VI
V
V

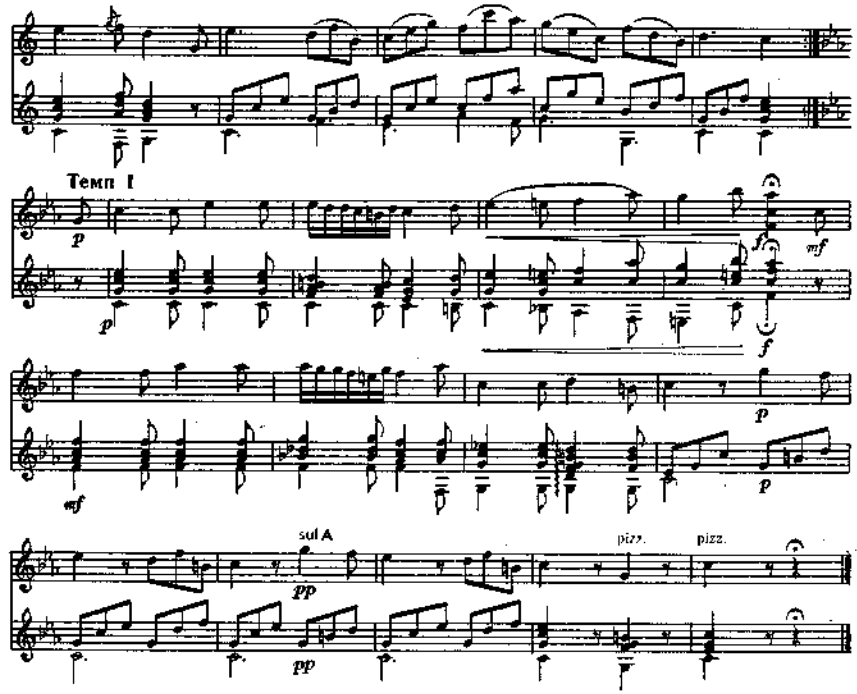

III
V
V
VII
V
V
VII
V
mf
mf
II
III
V
rall.
pp
II
pp

СОНАТИНА*

Л. БЕТХОВЕН

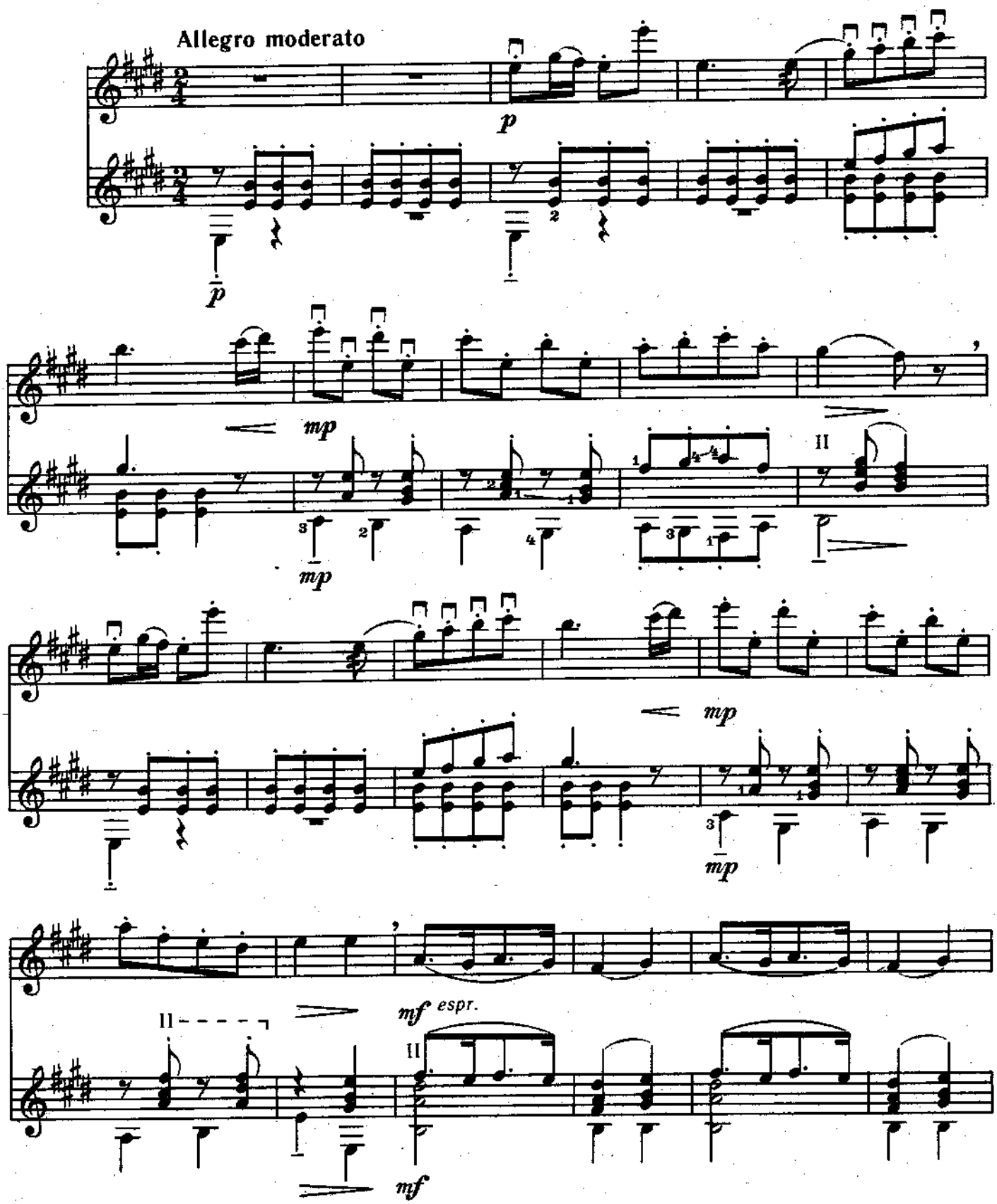


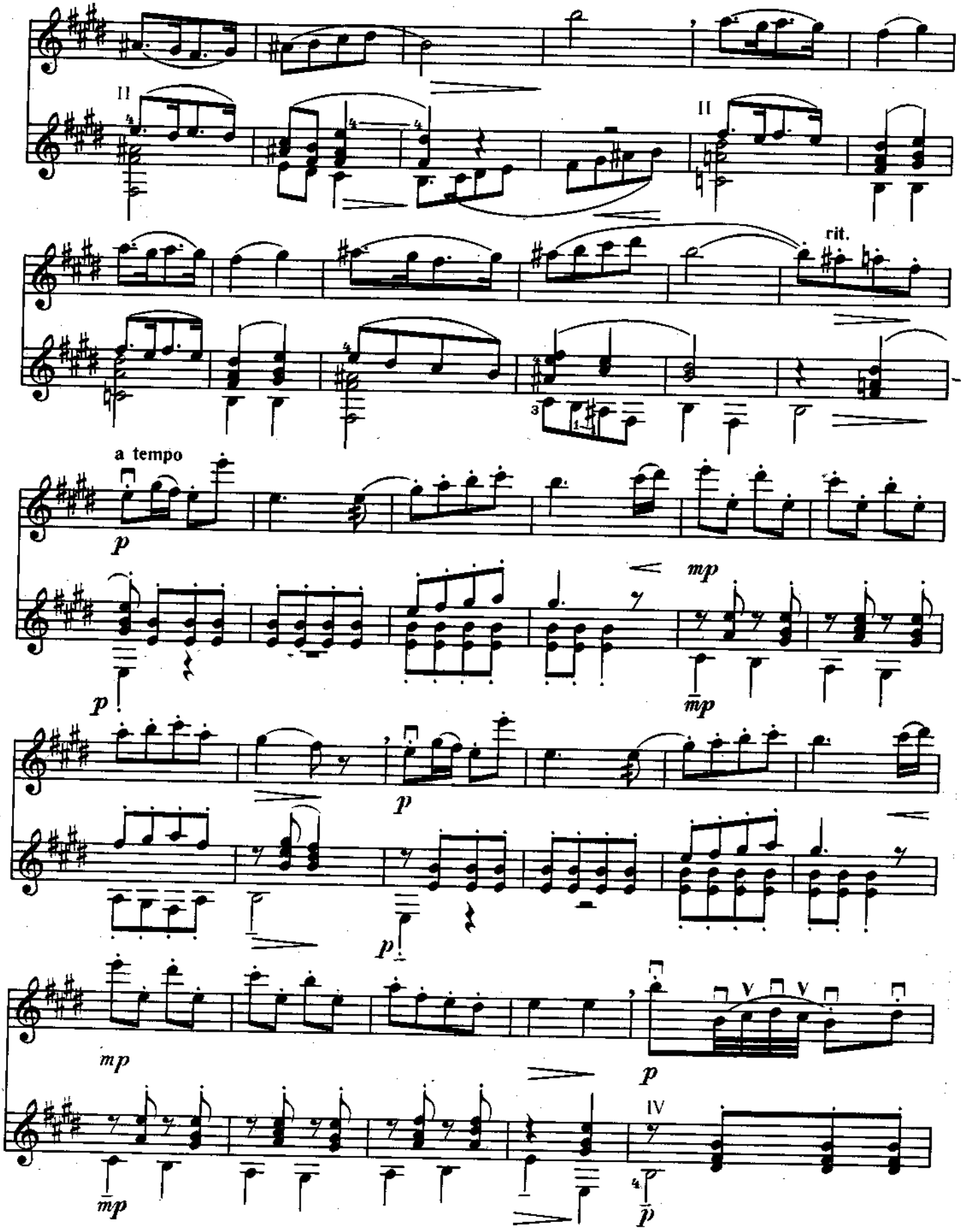
* Сонатина для мандолины

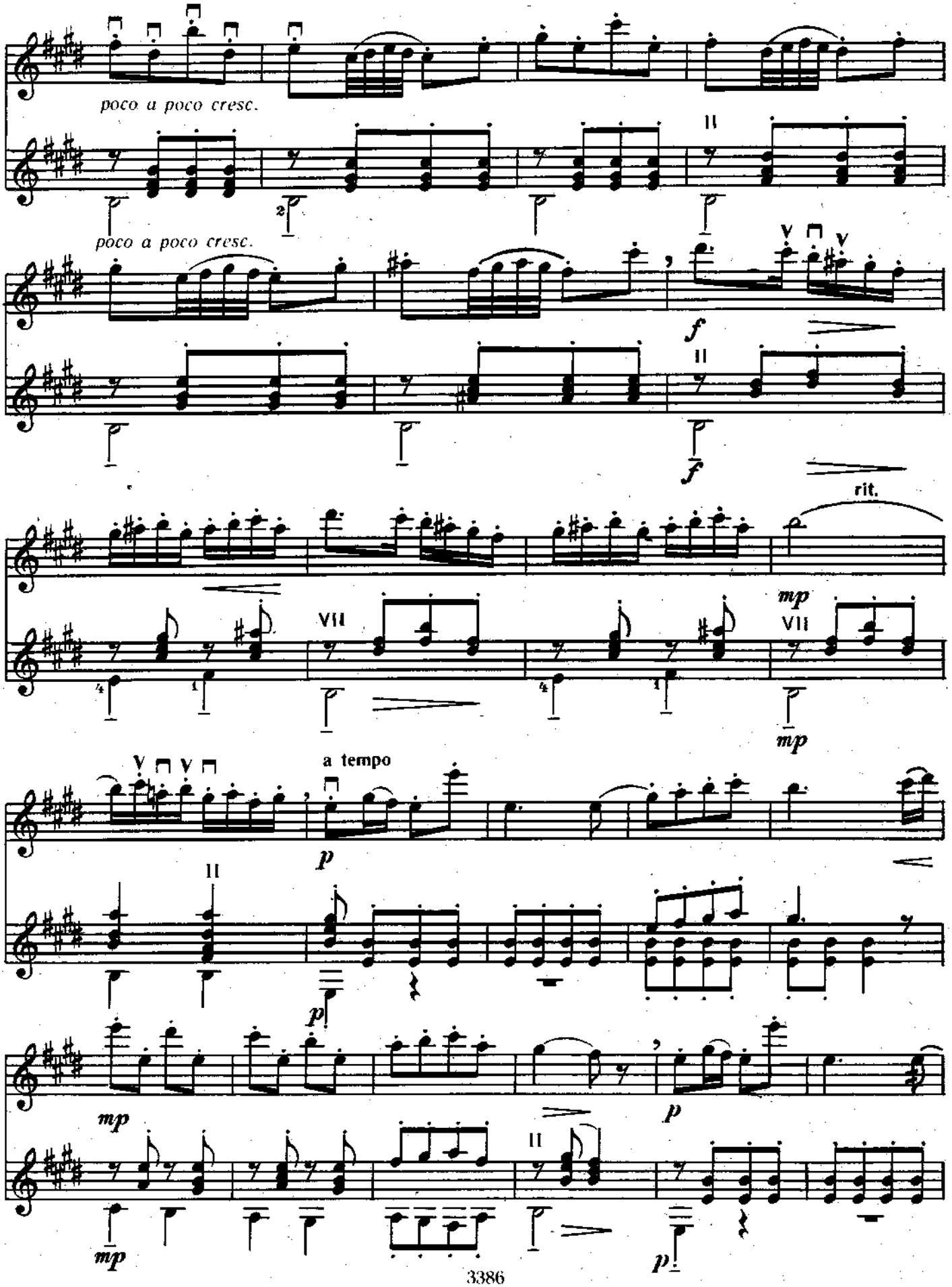


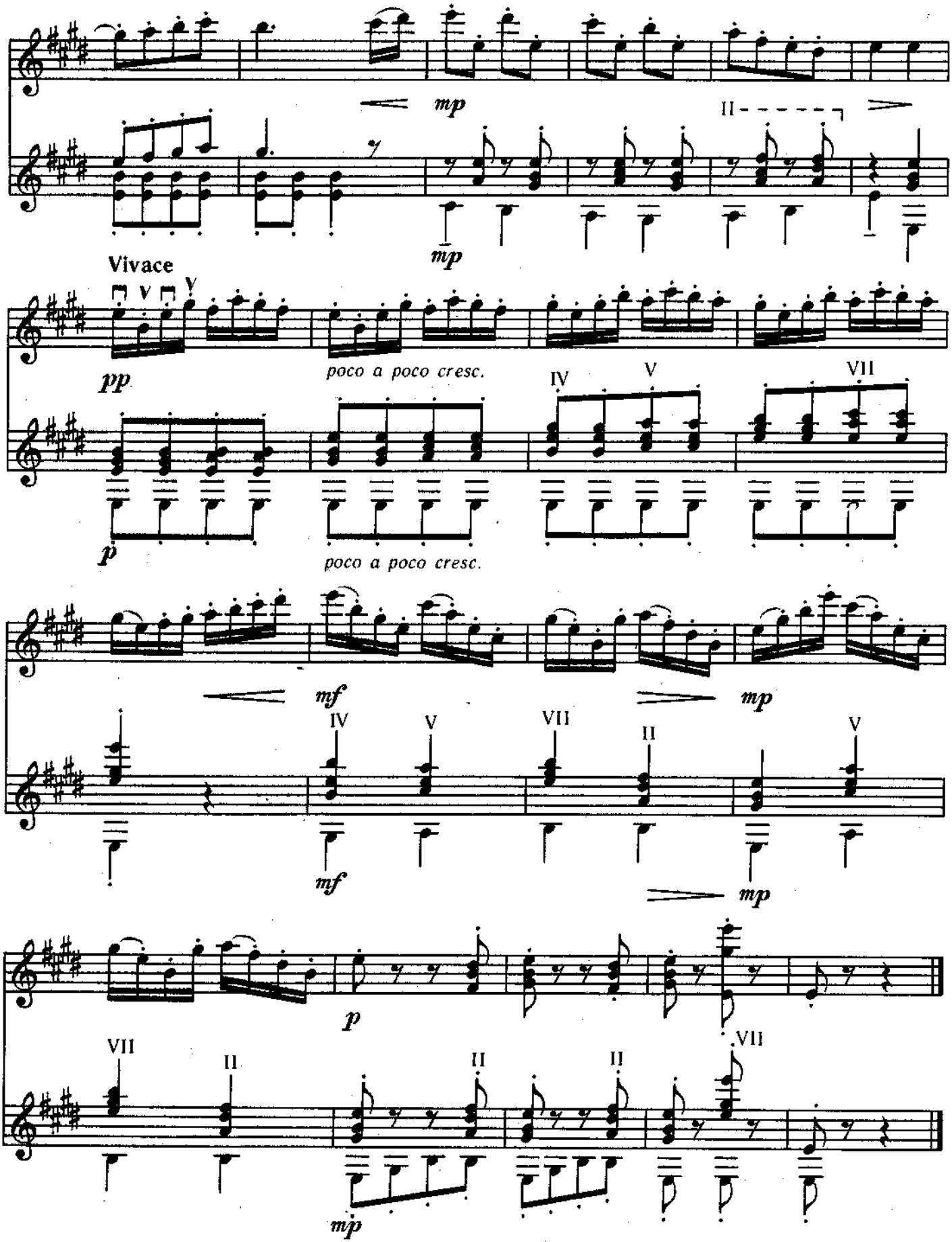
ТАМБУРИН

Ф. ГОССЕК




II
II
rit.
a tempo
p
mp
p
mp
p
p
mp
V
V
p
IV
mp
p


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
f
rit.
mp
mp
a tempo
p
p
mp
p
mp
p

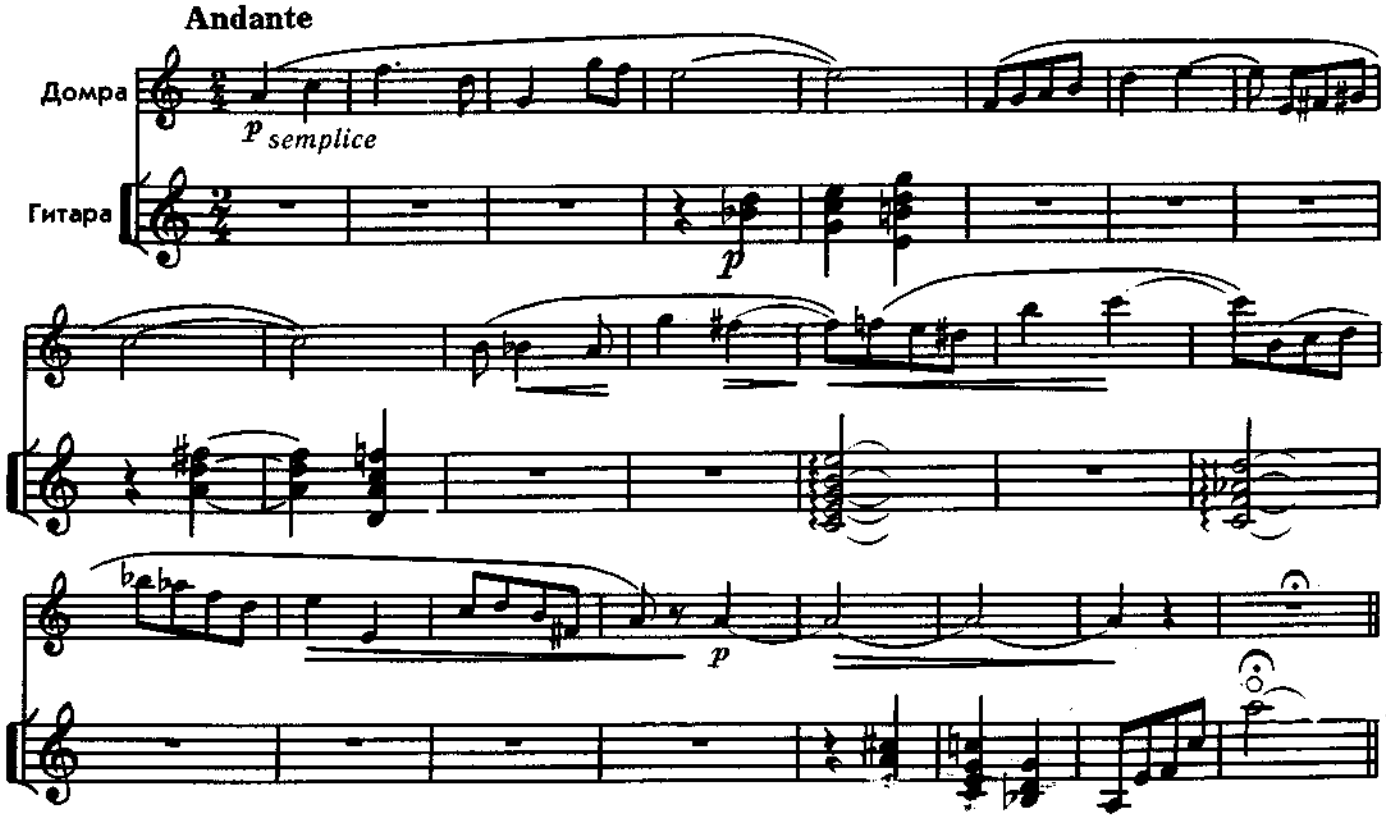

mp
II
mp
Vivace
V
V
pp
poco a poco cresc.
IV
V
VII
p
poco a poco cresc.
mf
mp
IV
V
VII
II
V
mf
mp
p
VII
II
II
II
VII
mp

ТЕМА И ВАРИАЦИИ

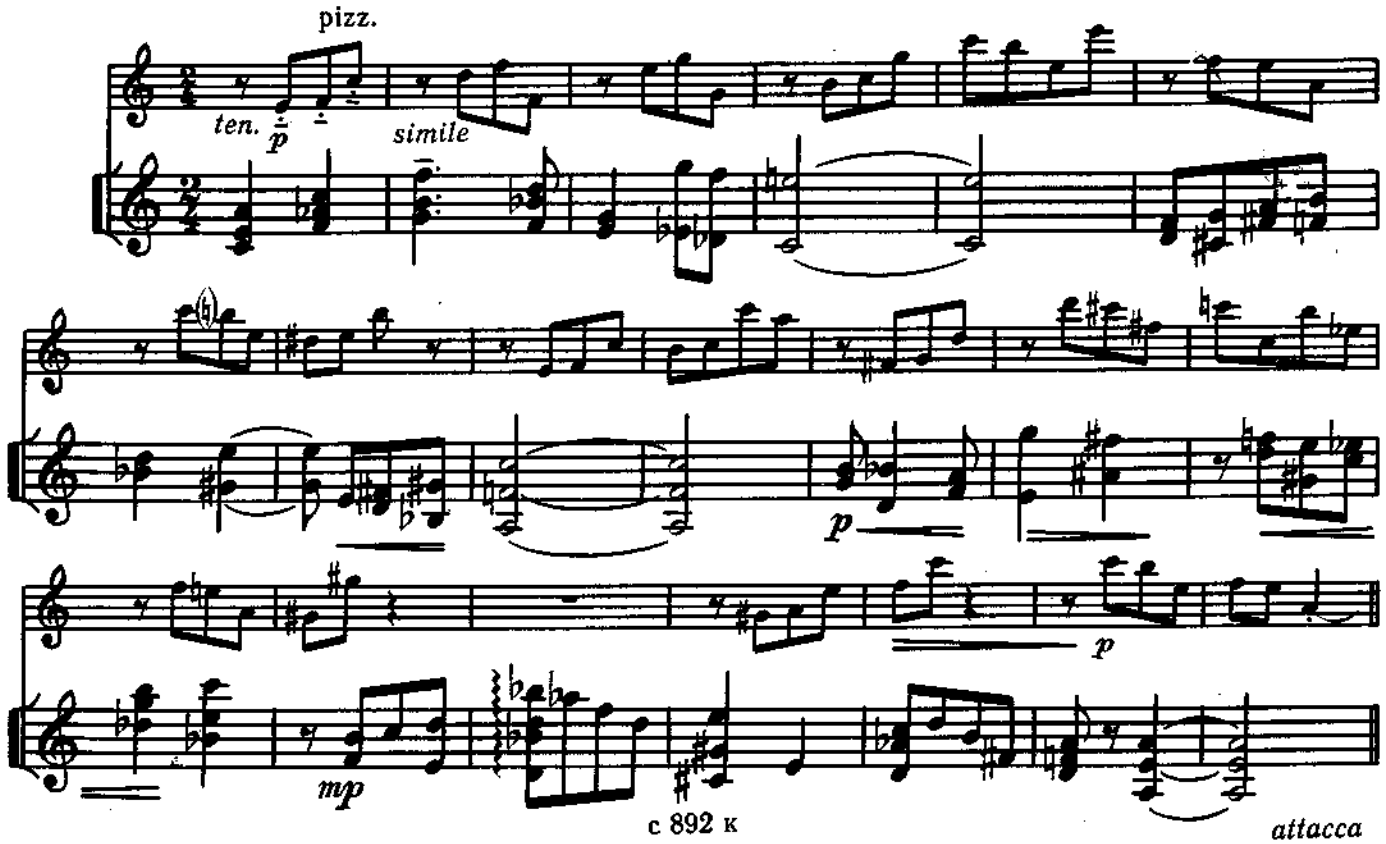
ДЛЯ ДОМРЫ И ГИТАРЫ

Г. БЕЛОВ

Тема



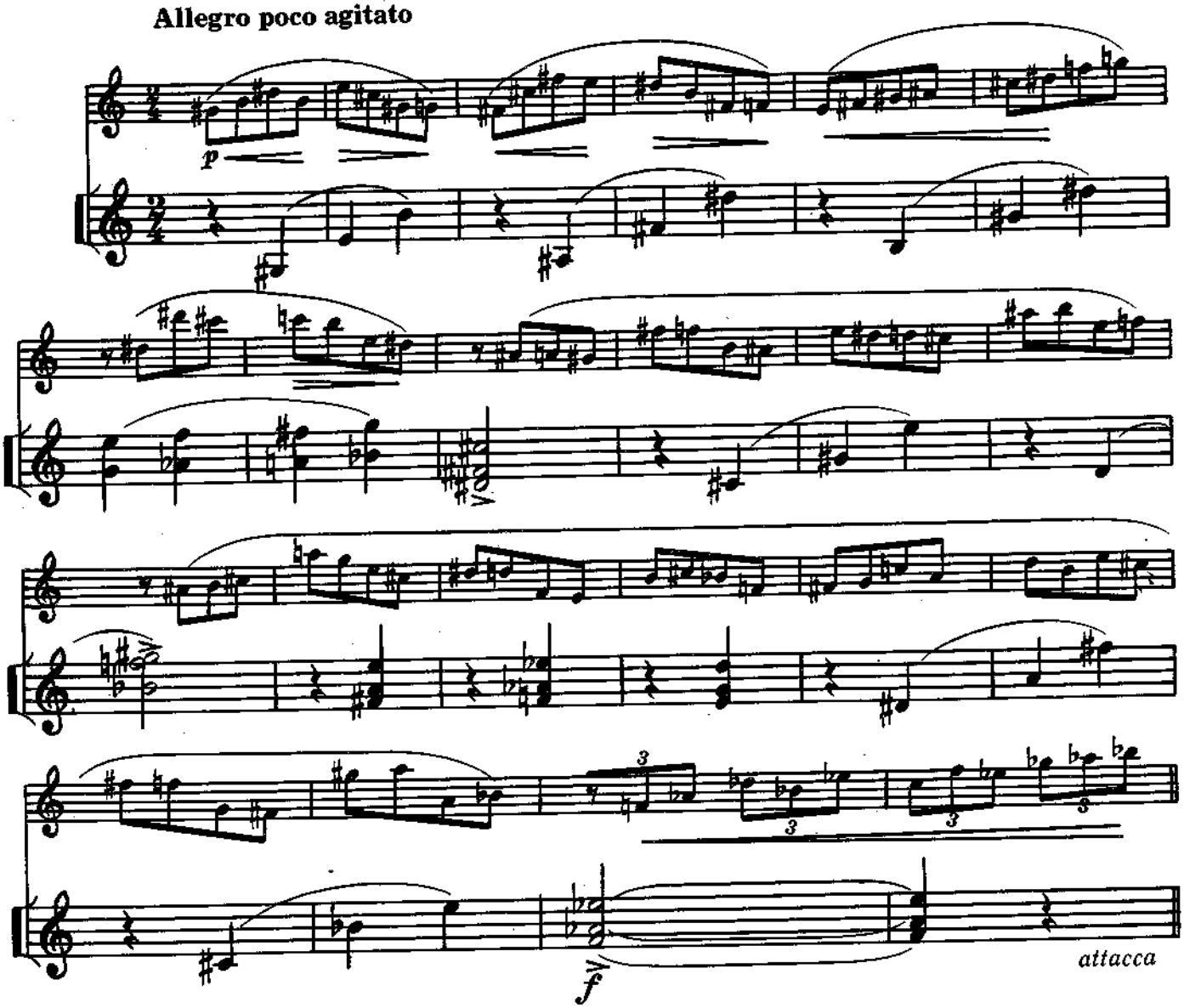
ВАР. I



attacca

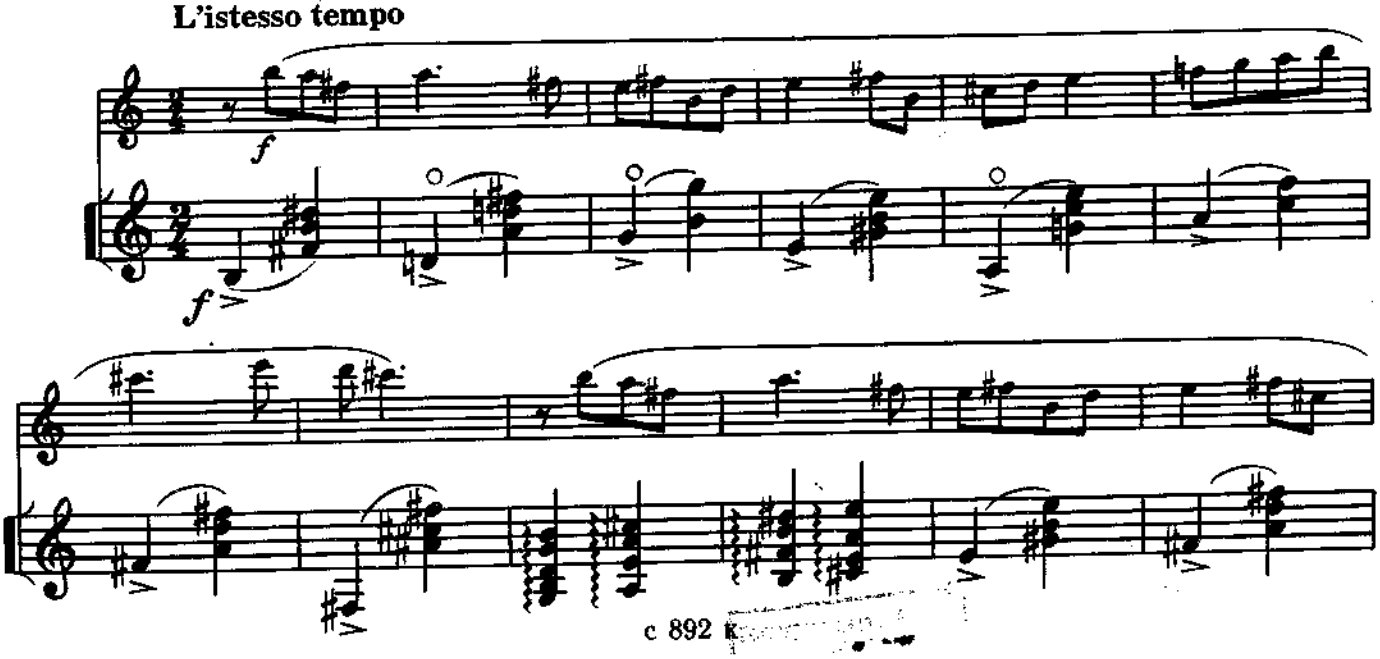
BAP. II

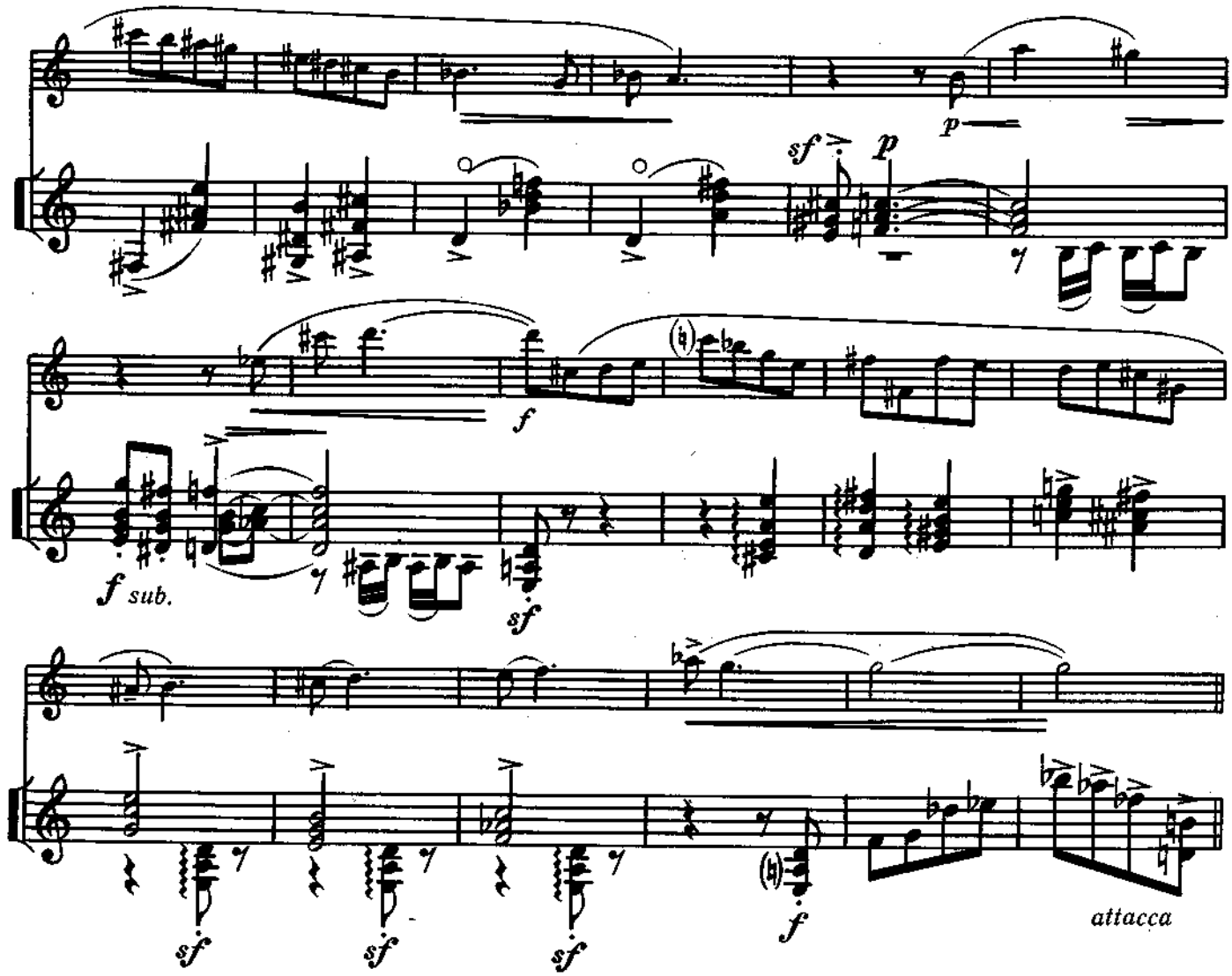
Allegro poco agitato



BAP. III

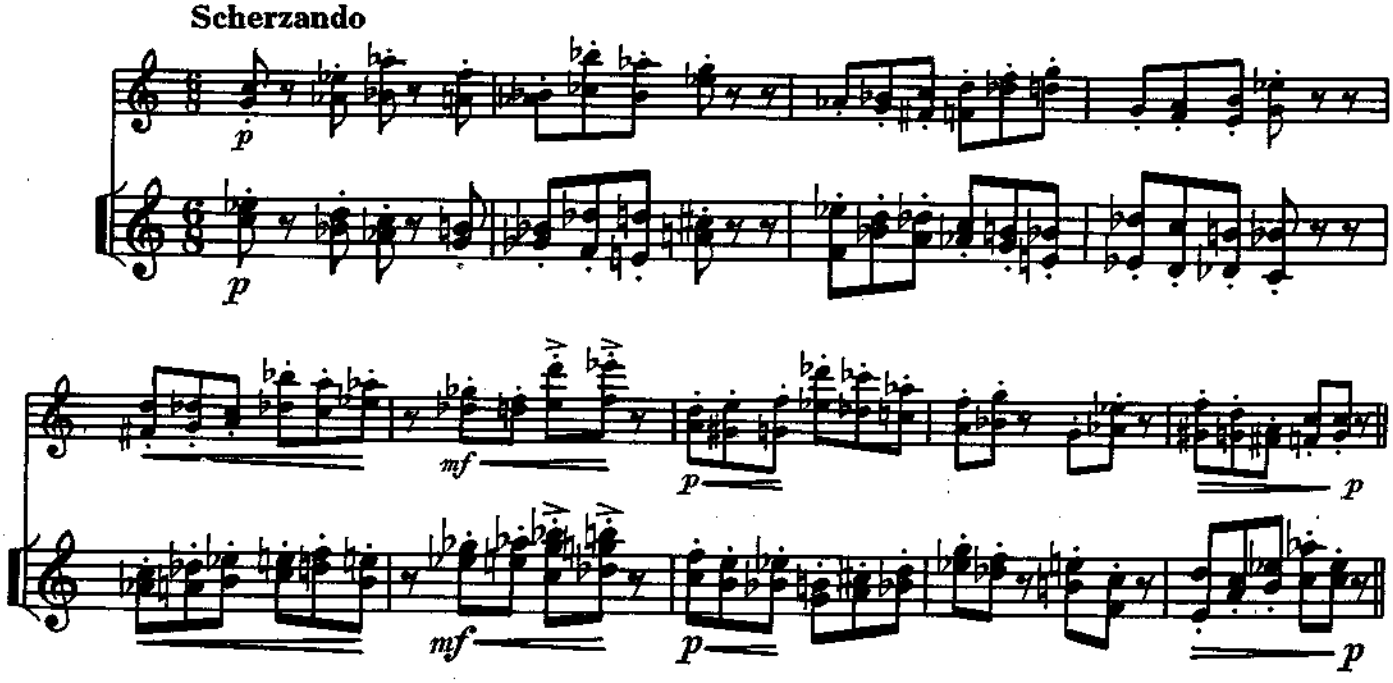
L'istesso tempo





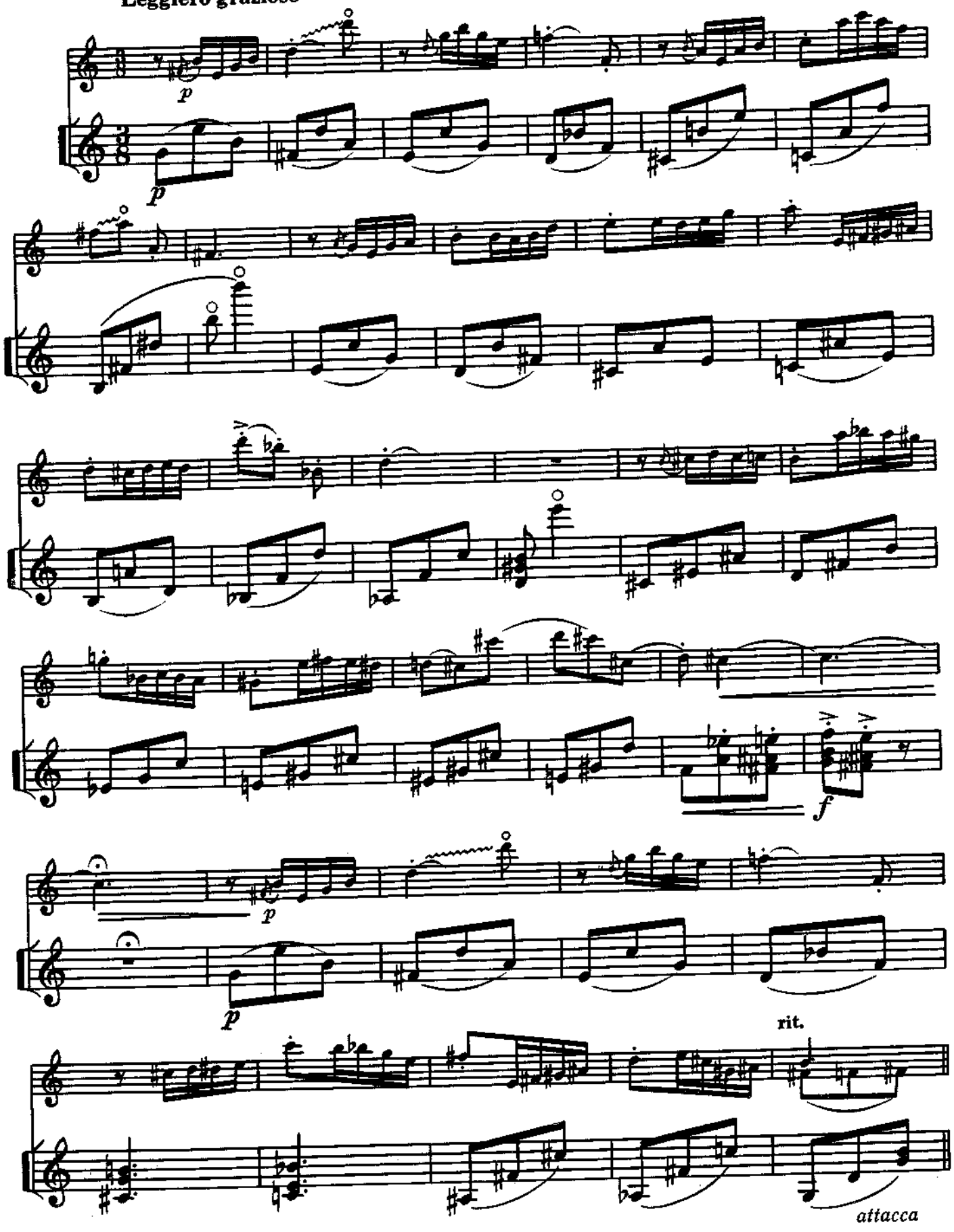
ВАР. IV

Scherzando



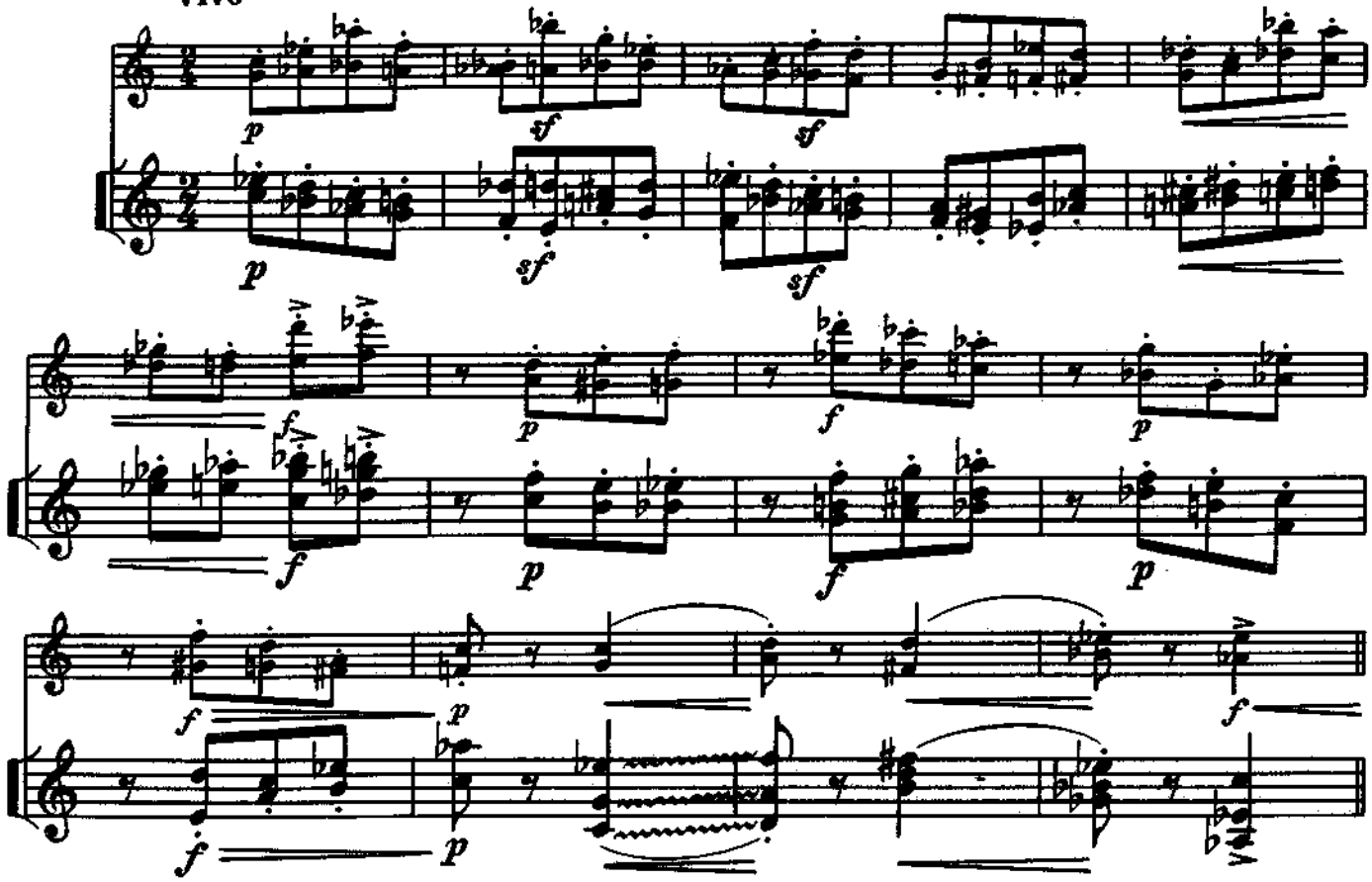
ВАР. V

Leggiero grazioso



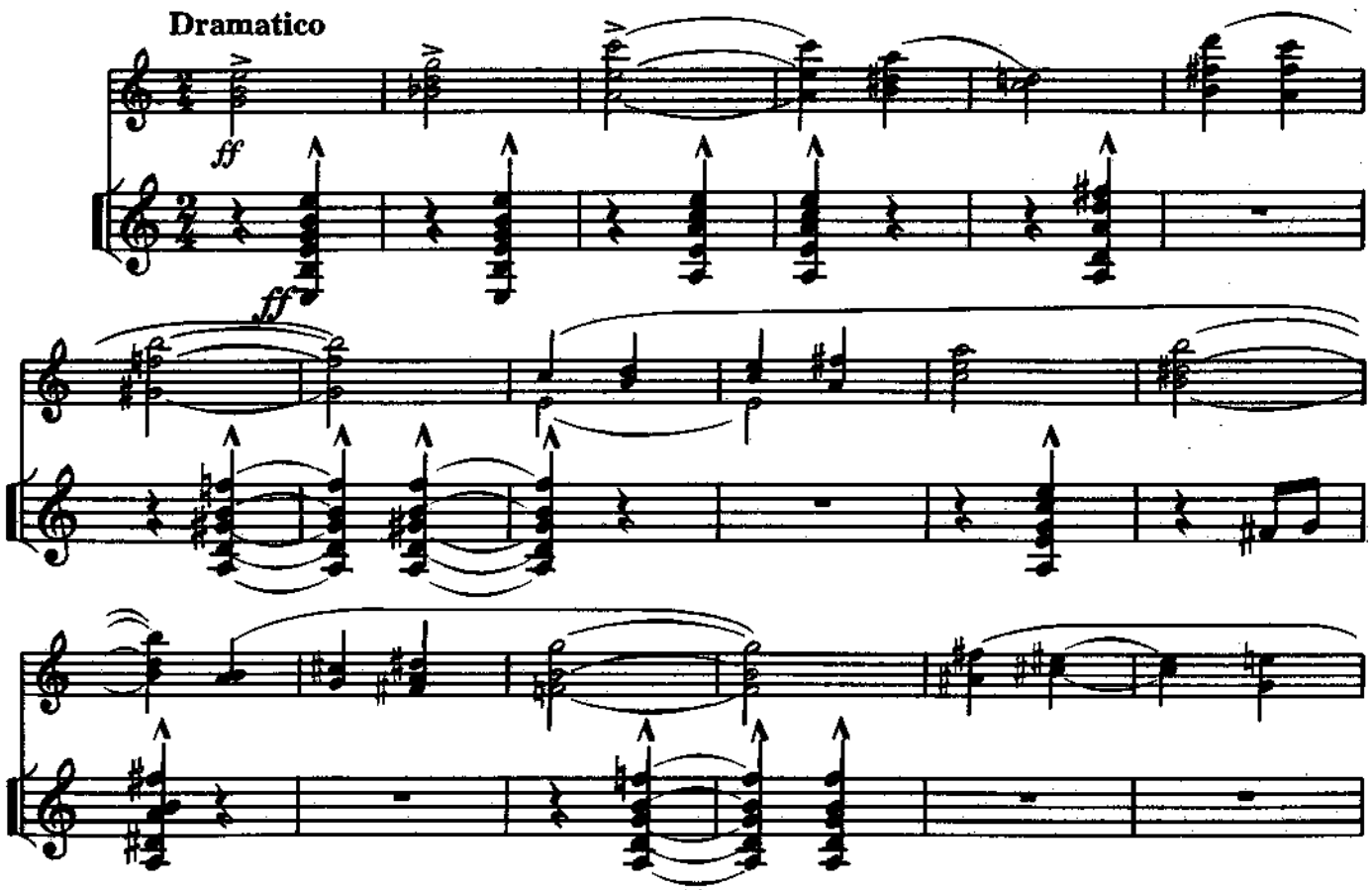
ВАР. VI

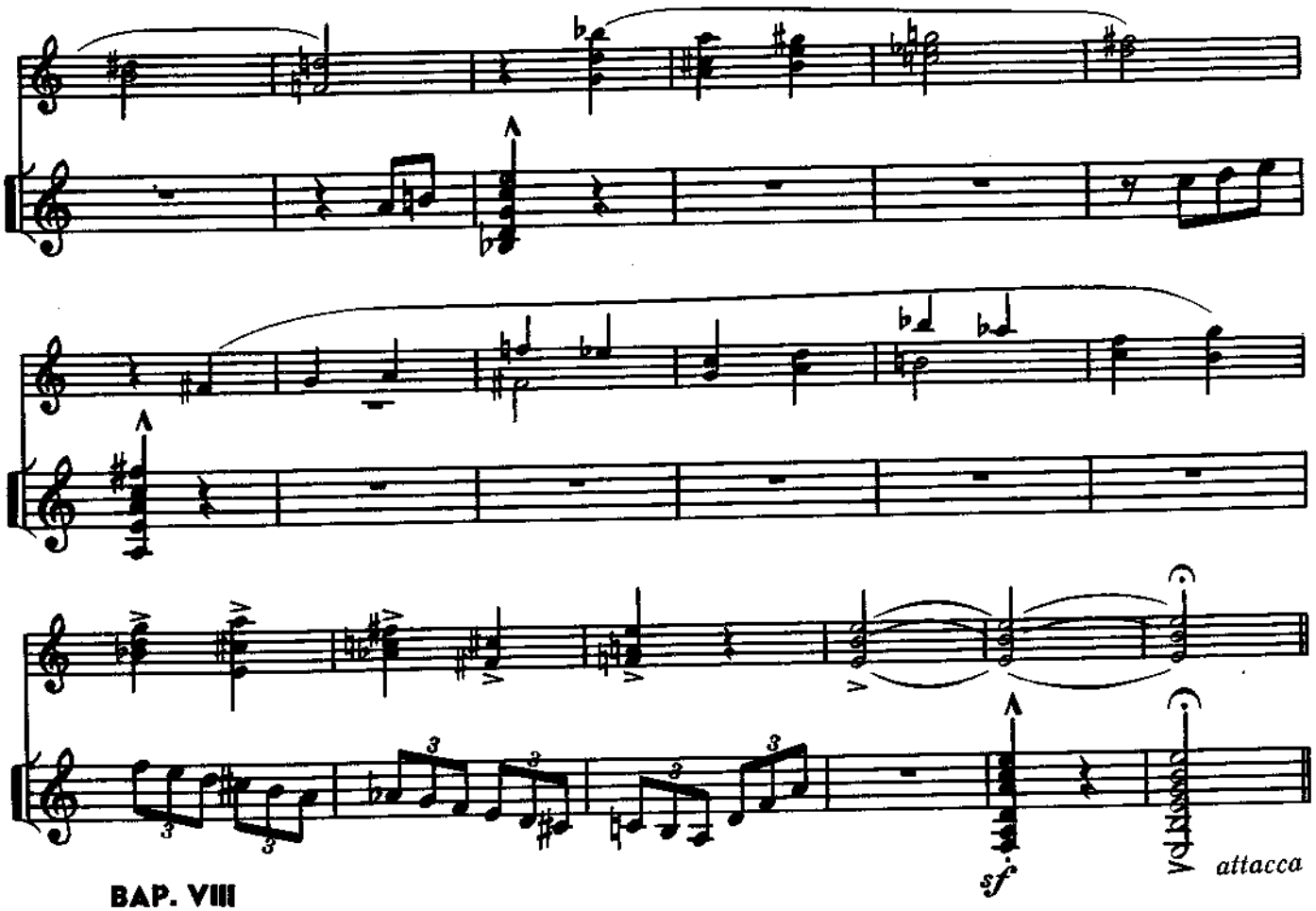
Vivo



ВАР. VII

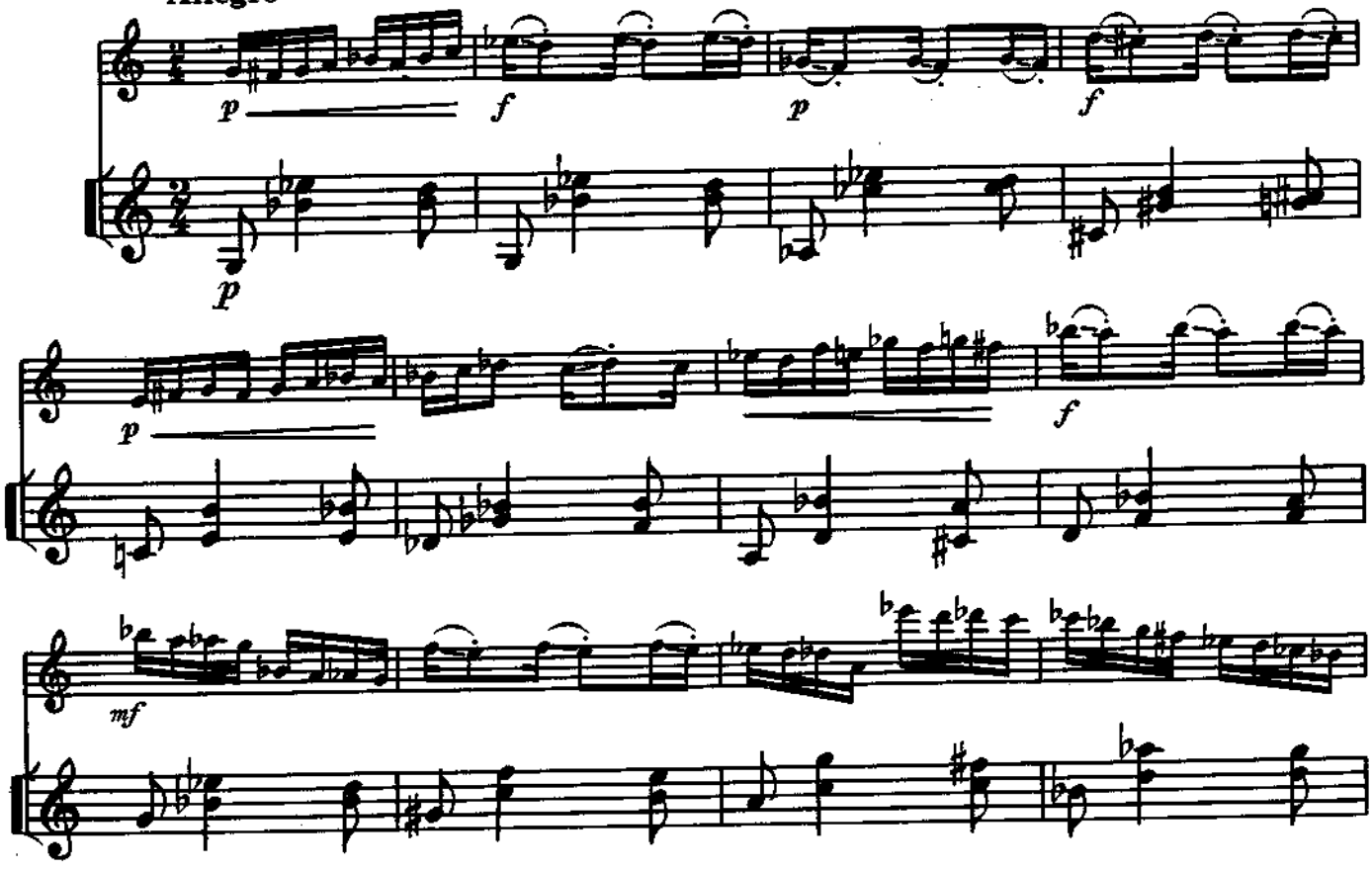
Dramatico

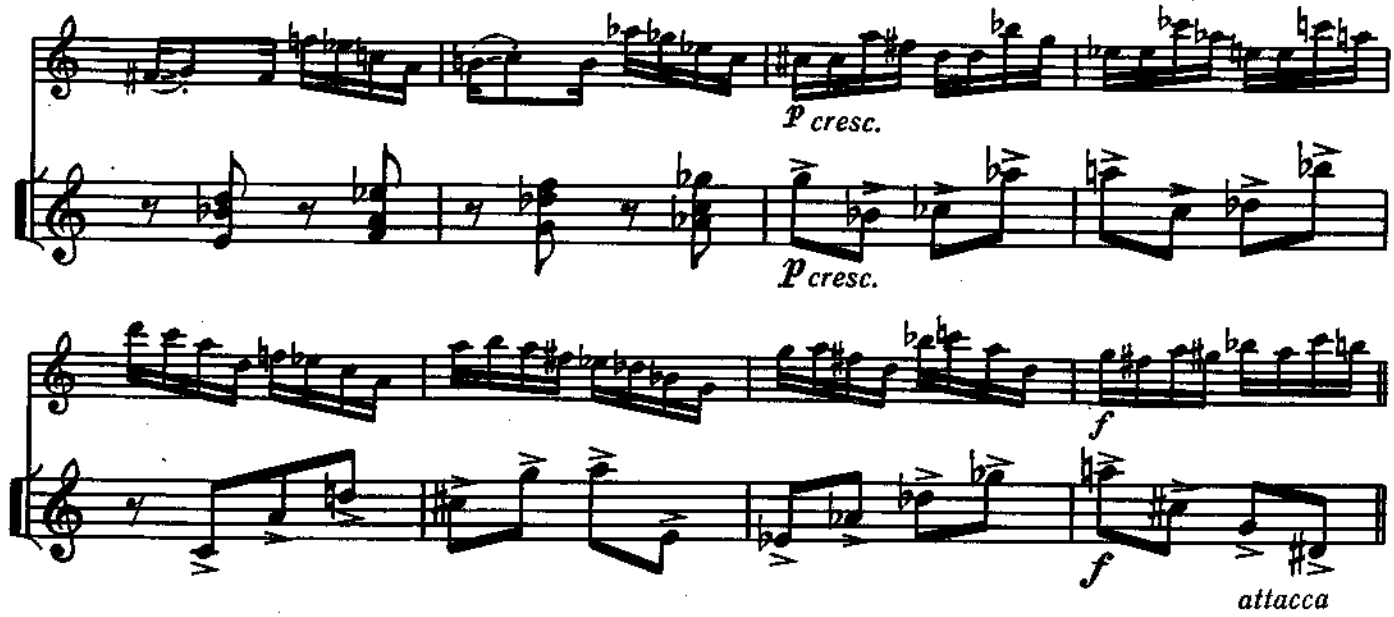




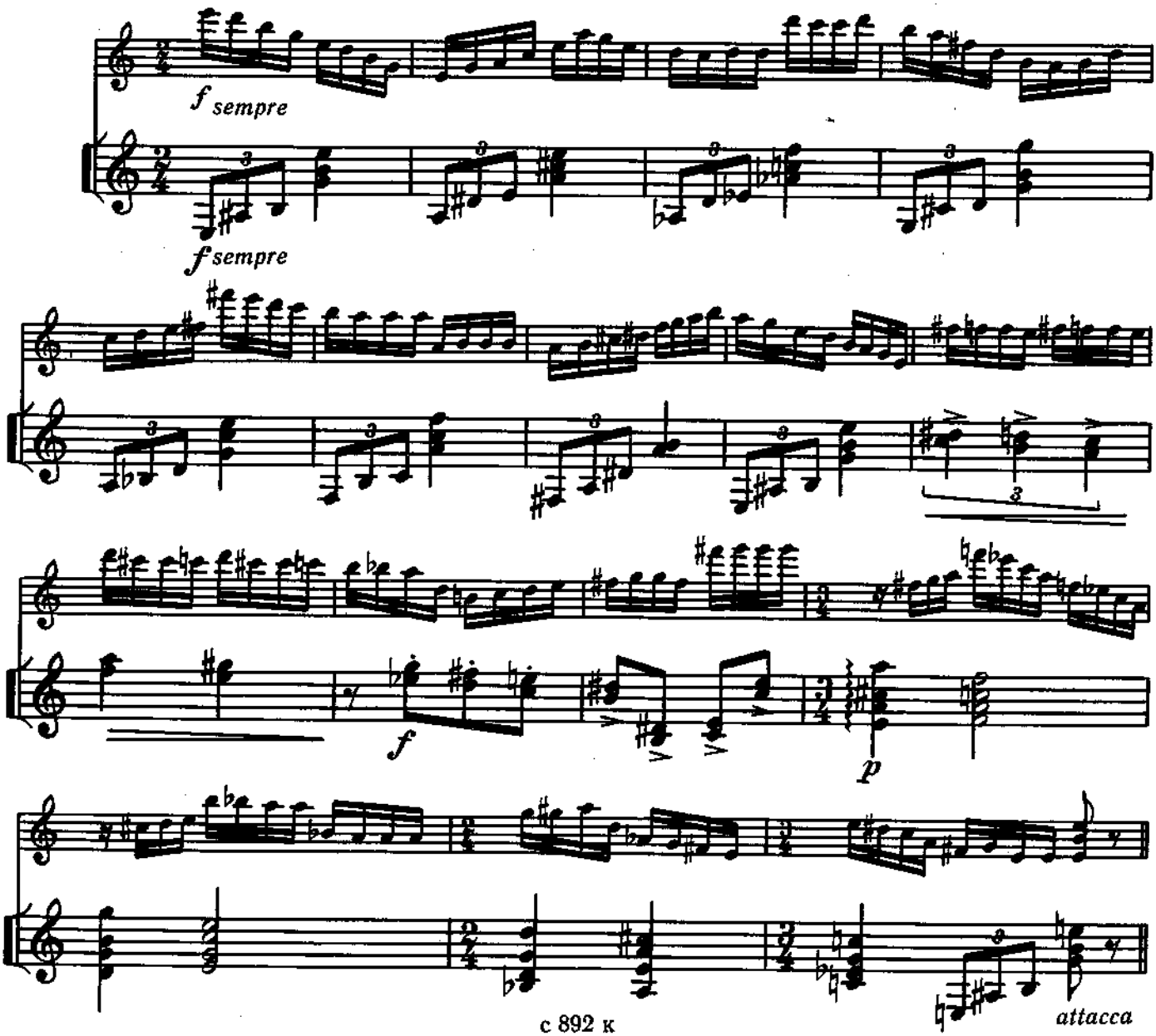
BAP. VIII

Allegro

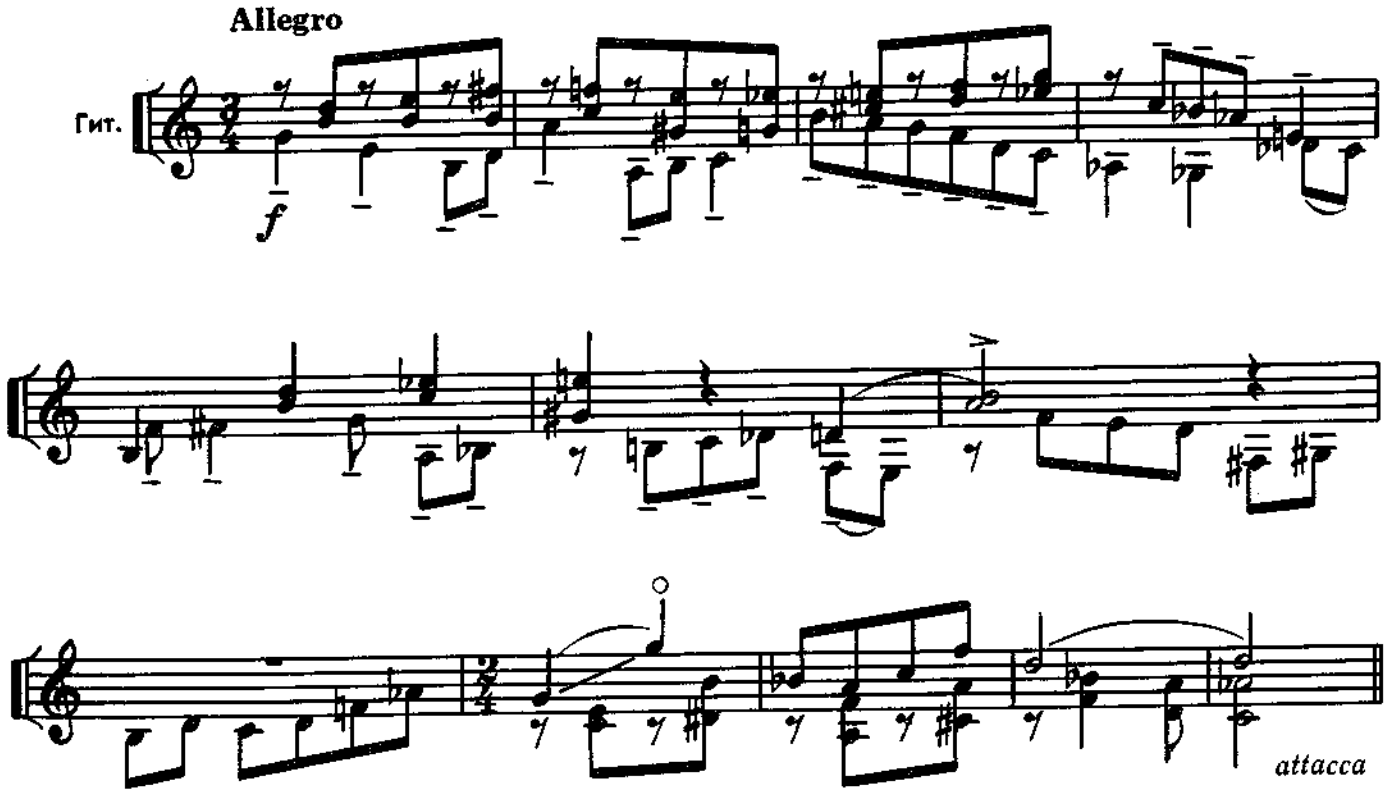




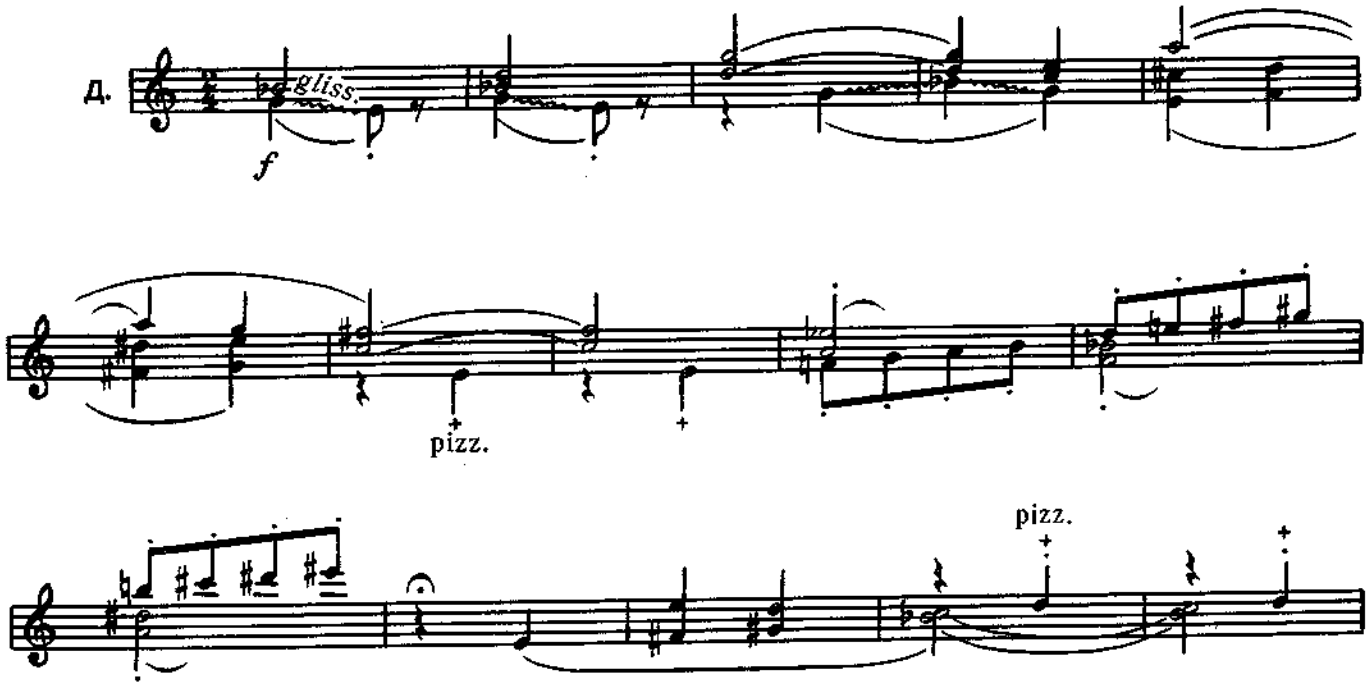
ВАР. IX

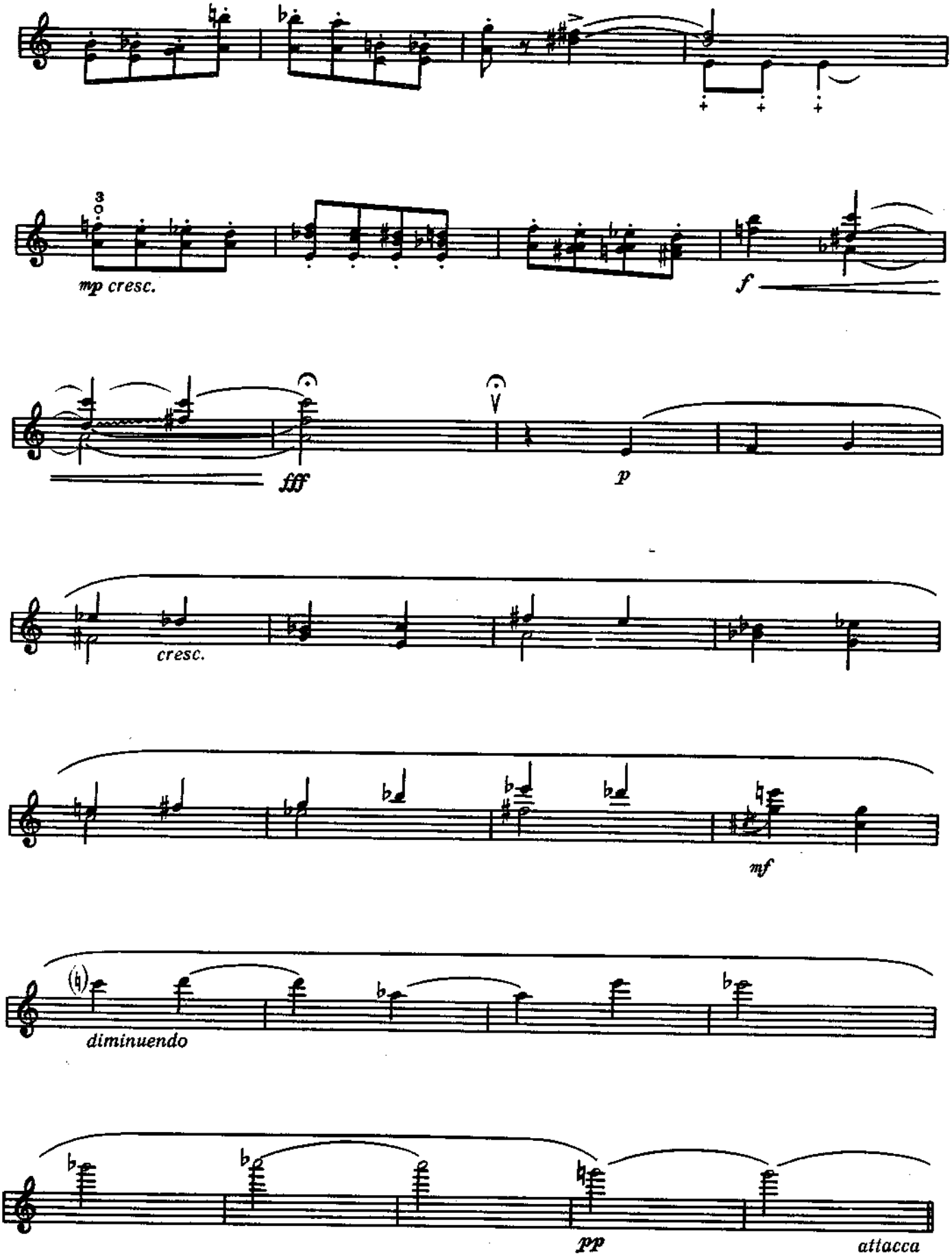


ВАР. X (КАДЕНЦИЯ ГИТАРЫ)

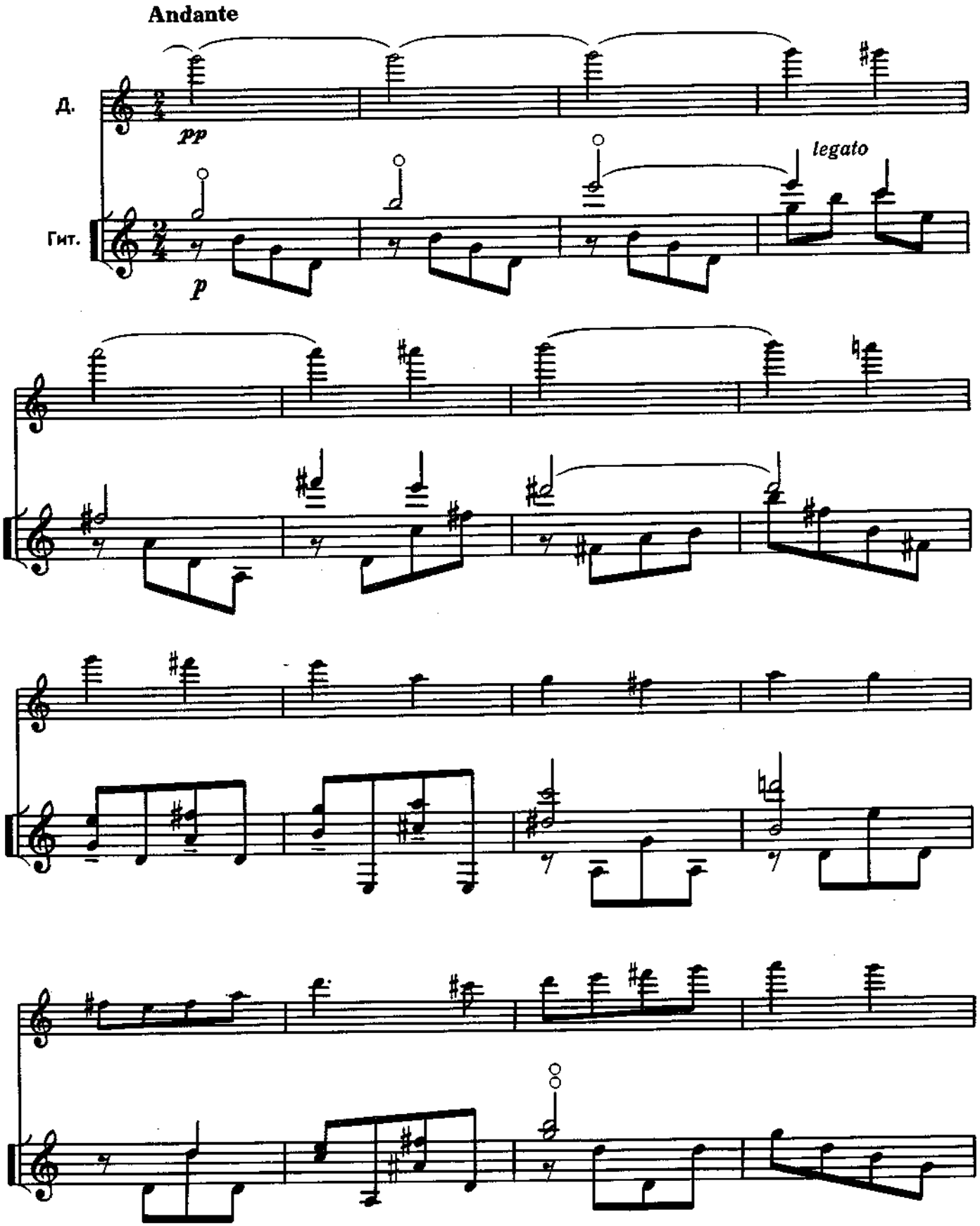


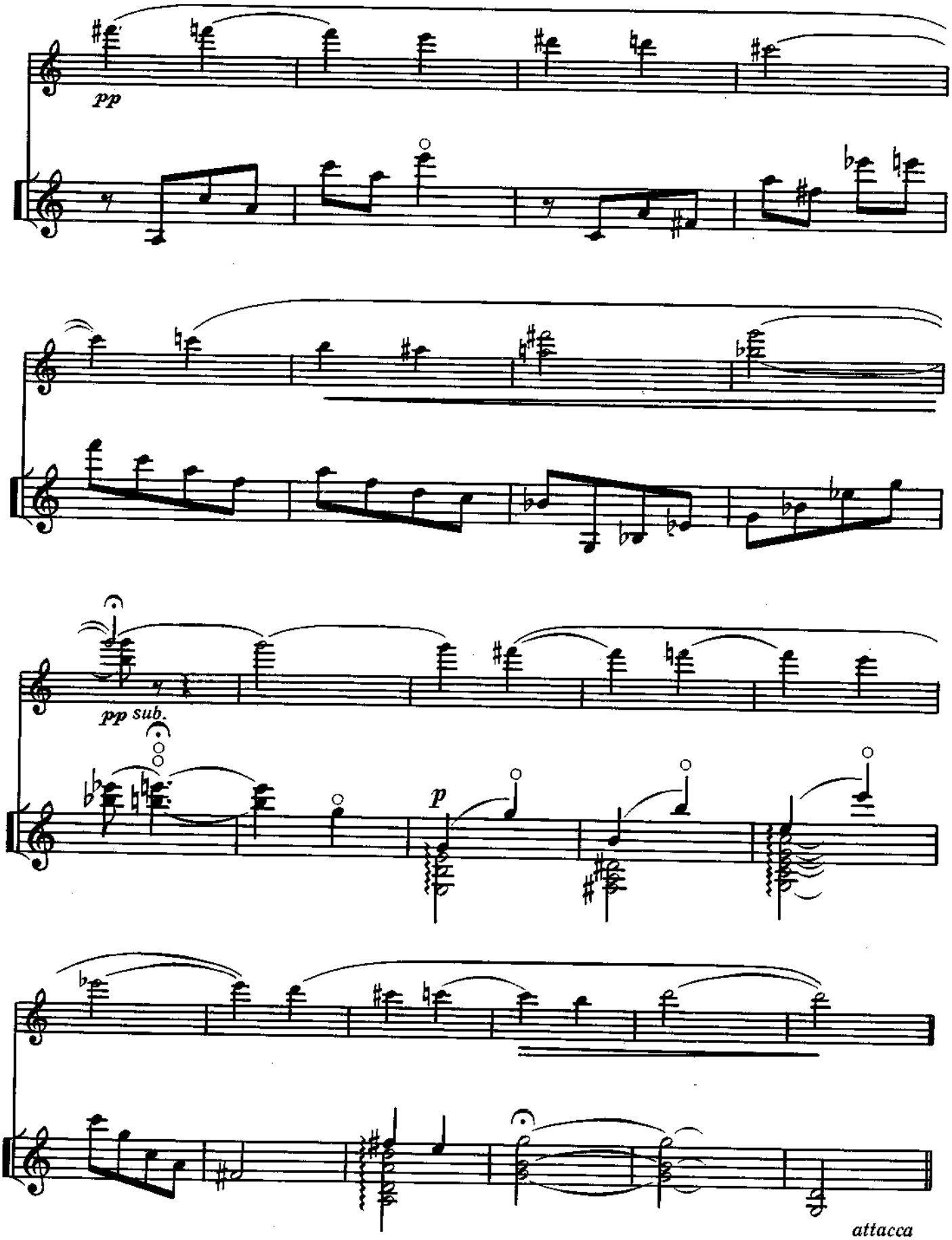
ВАР. XI (КАДЕНЦИЯ ДОМРЫ)

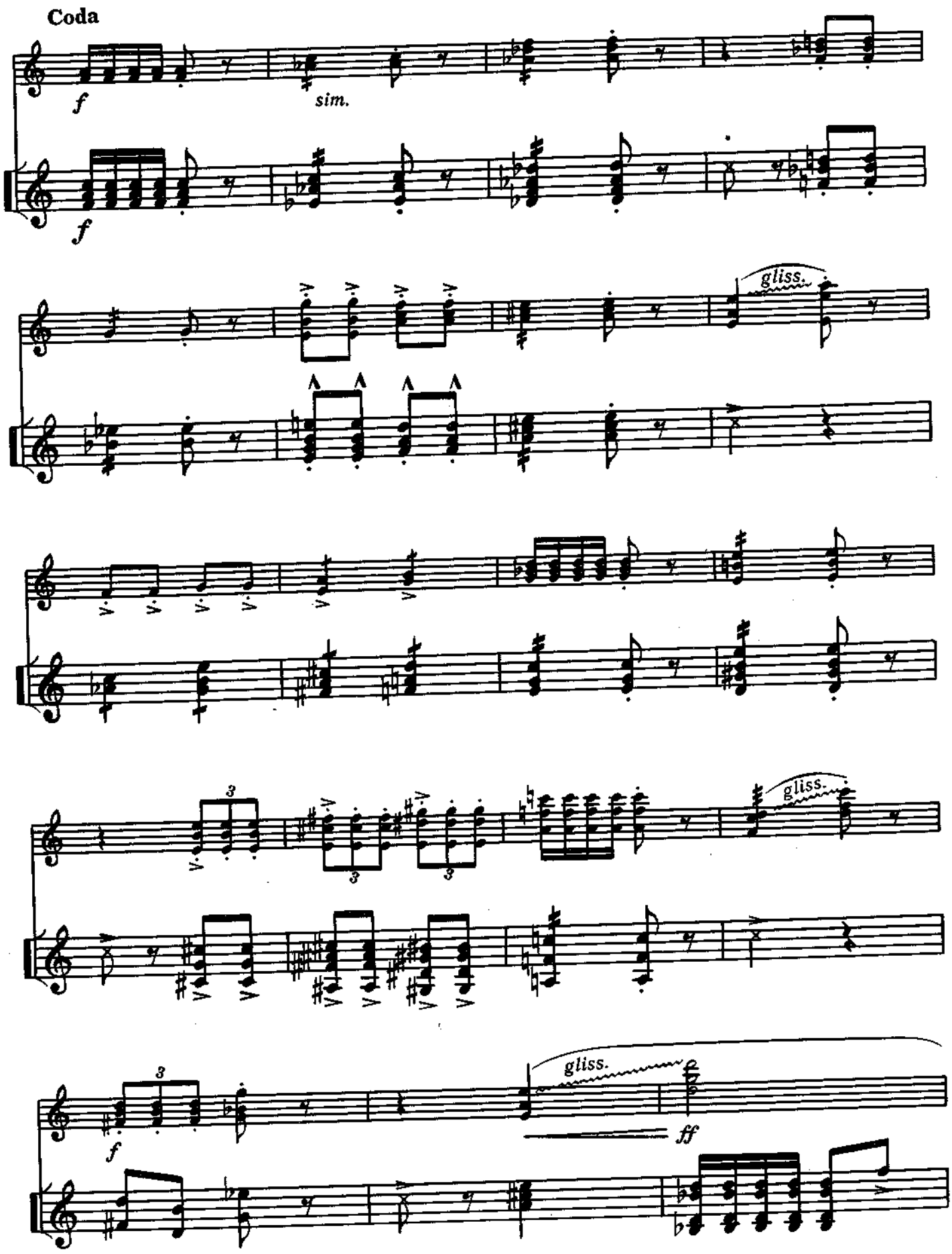



mp cresc.
f
fff
p
cresc.
mf
diminuendo
pp
attacca

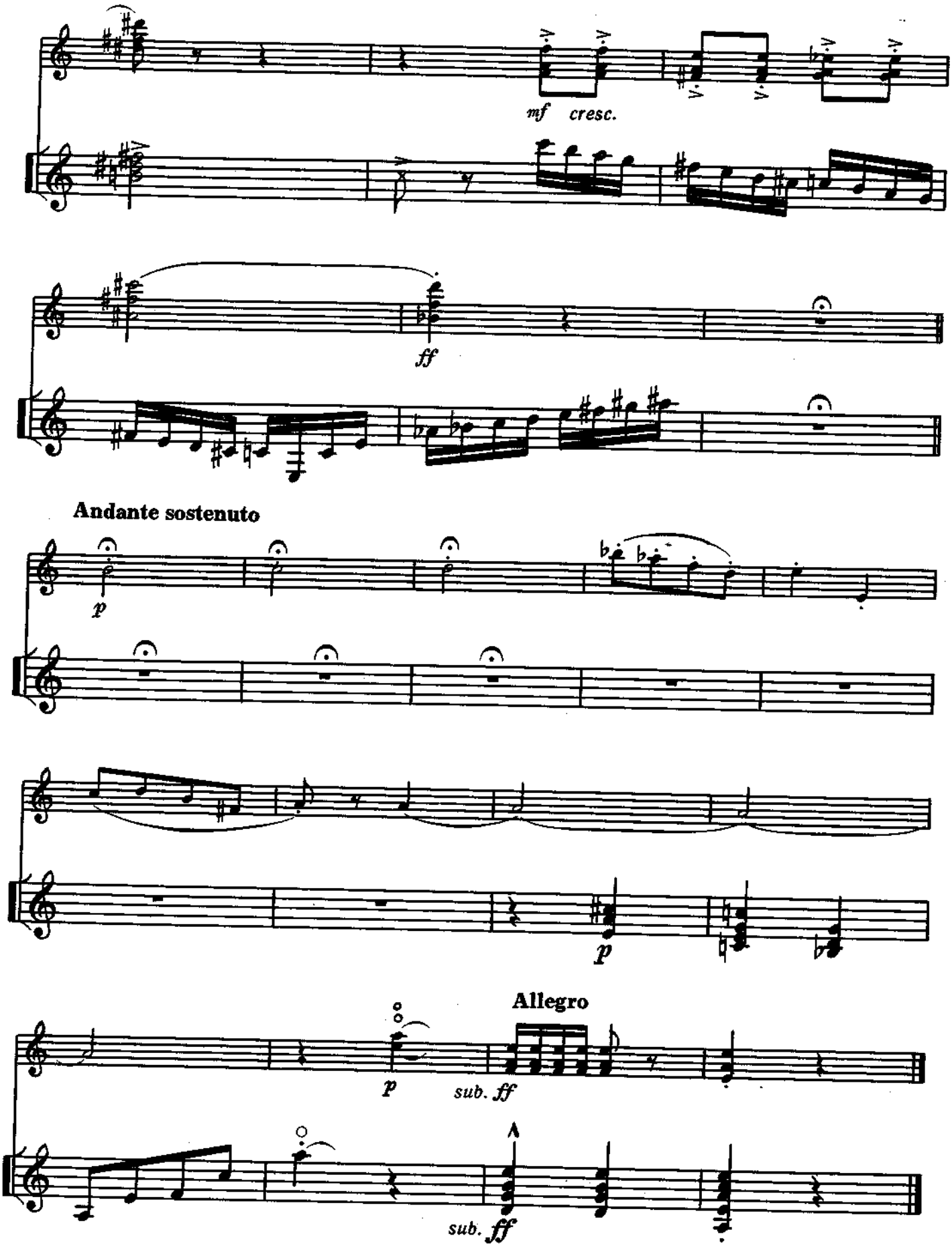
ВАР. XII




pp
pp sub.
p
attacca



* Удар по деке.


mf cresc.
ff
Andante sostenuto
p
p
Allegro
p
sub. ff
sub. ff

Домра

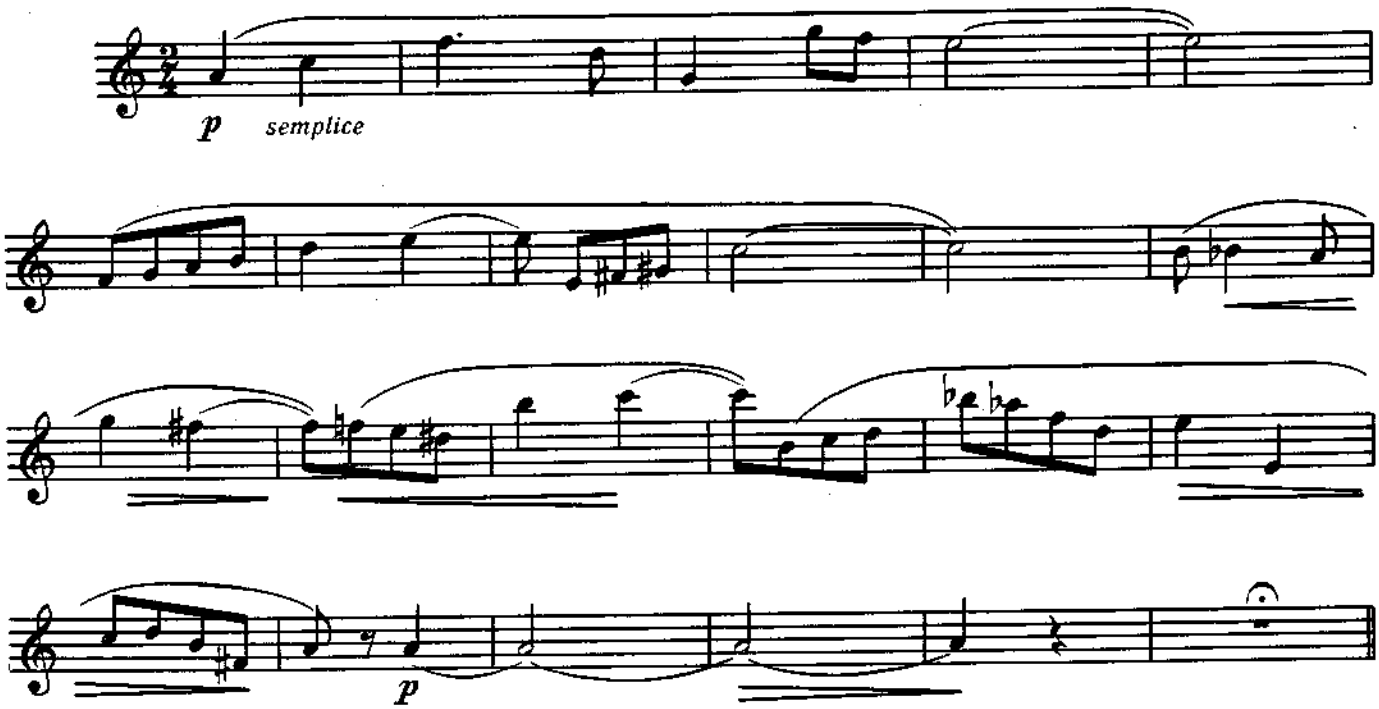
ТЕМА И ВАРИАЦИИ

ДЛЯ ДОМРЫ И ГИТАРЫ

Г. БЕЛОВ

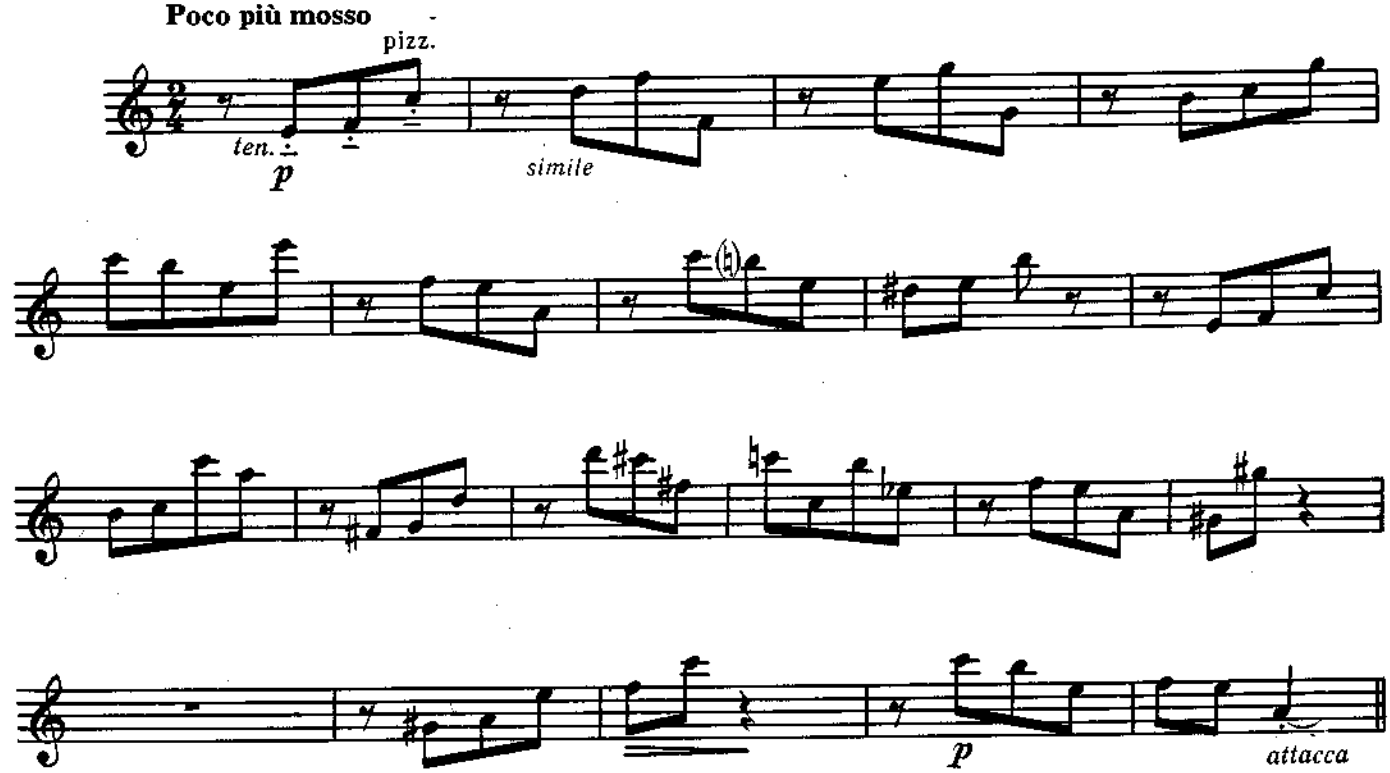
Тема

Andante



ВАР. I

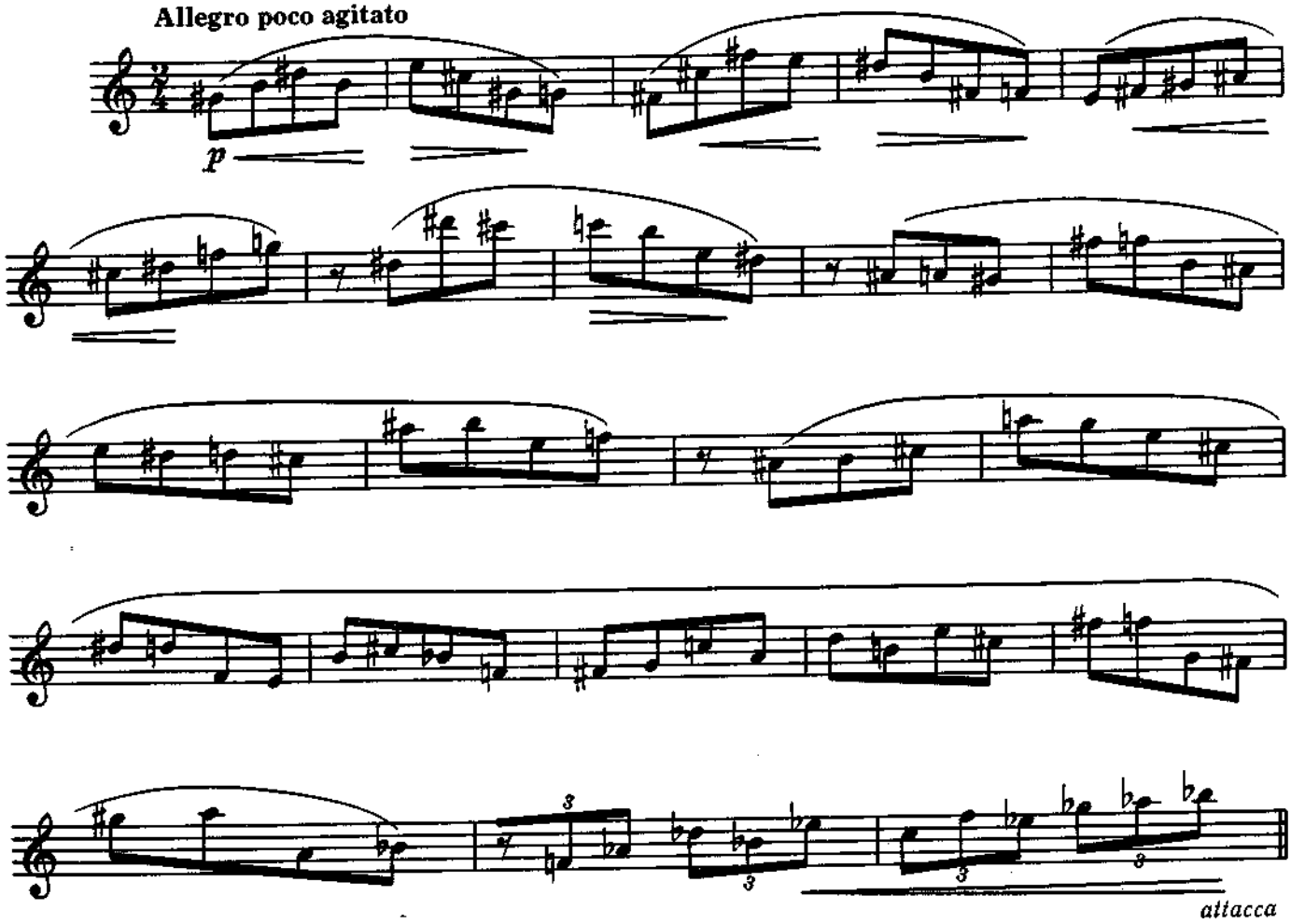
Poco più mosso



Домра

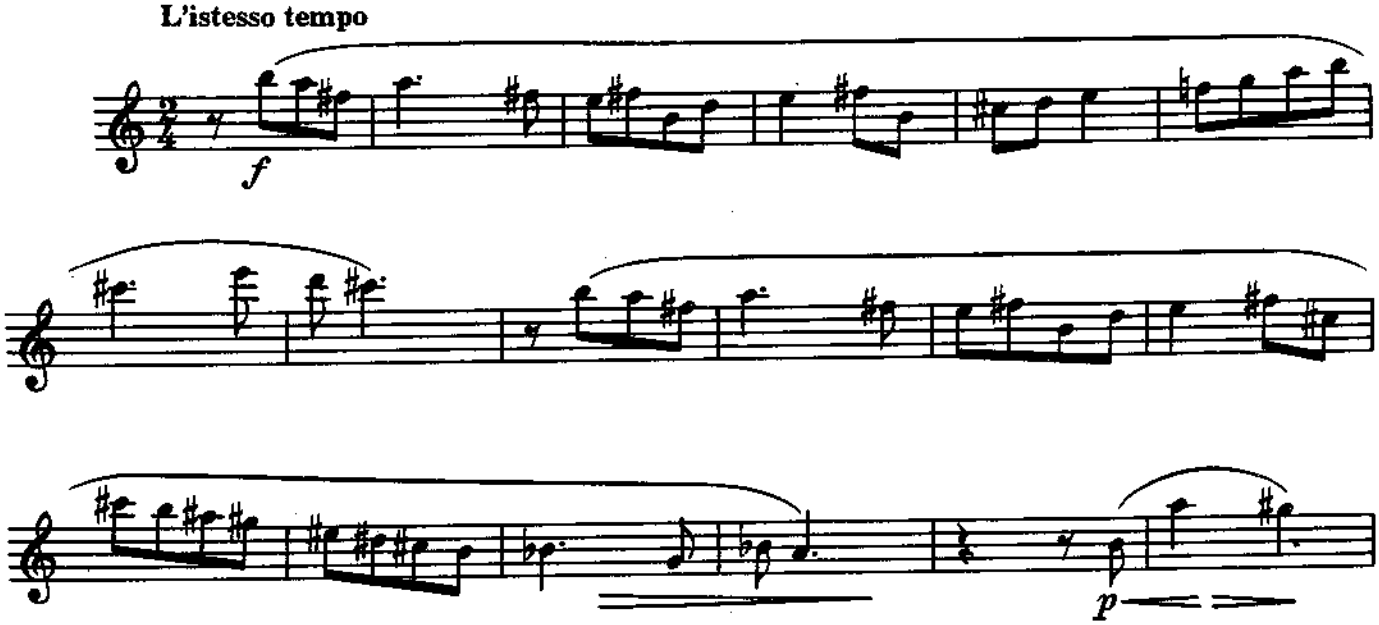
ВАР. II

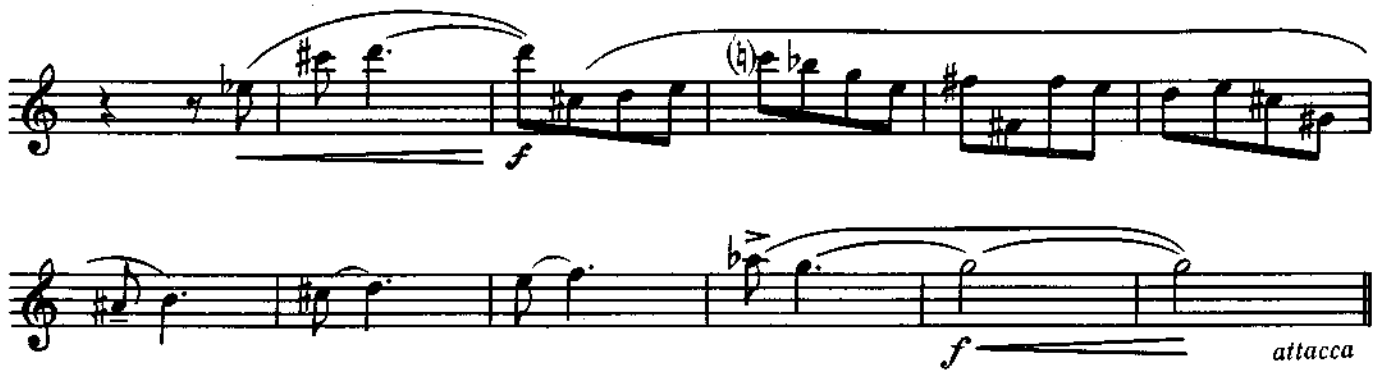
Allegro poco agitato



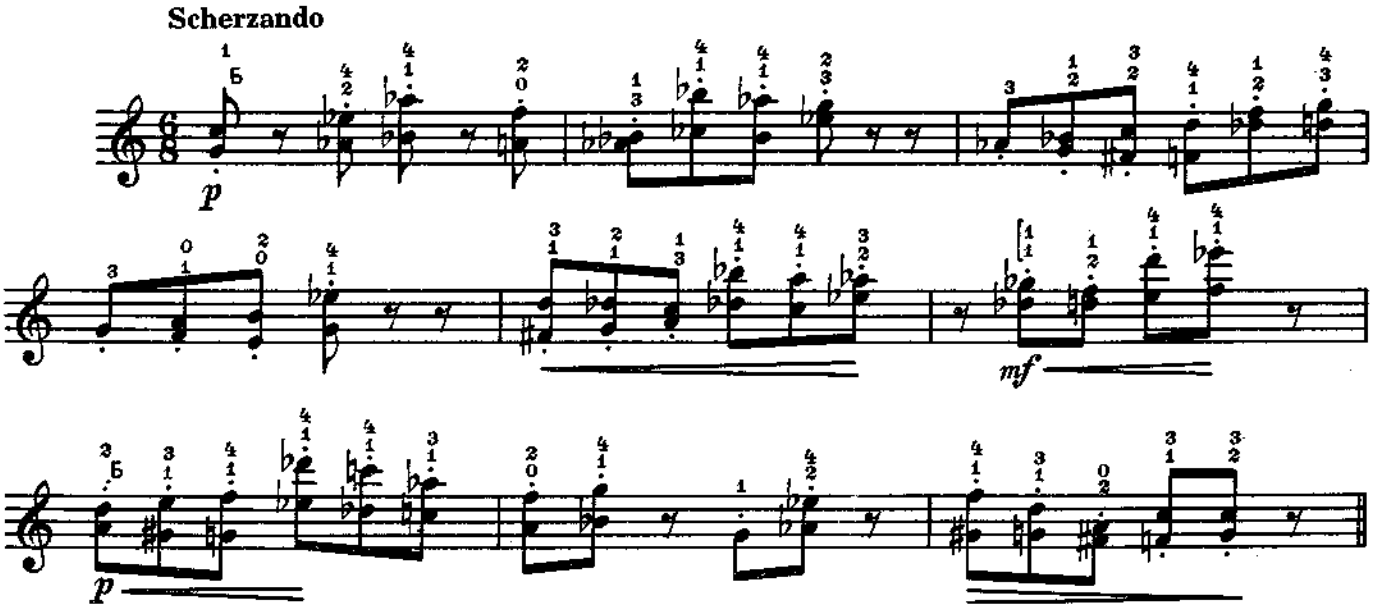
ВАР. III

L'istesso tempo

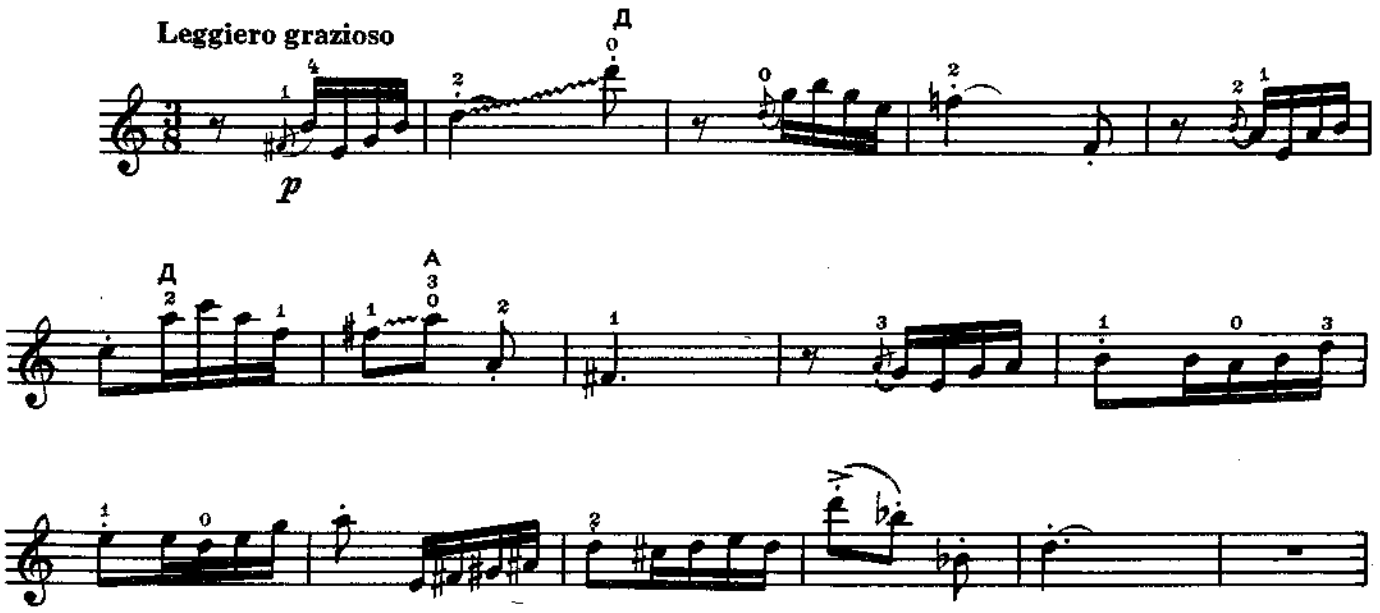


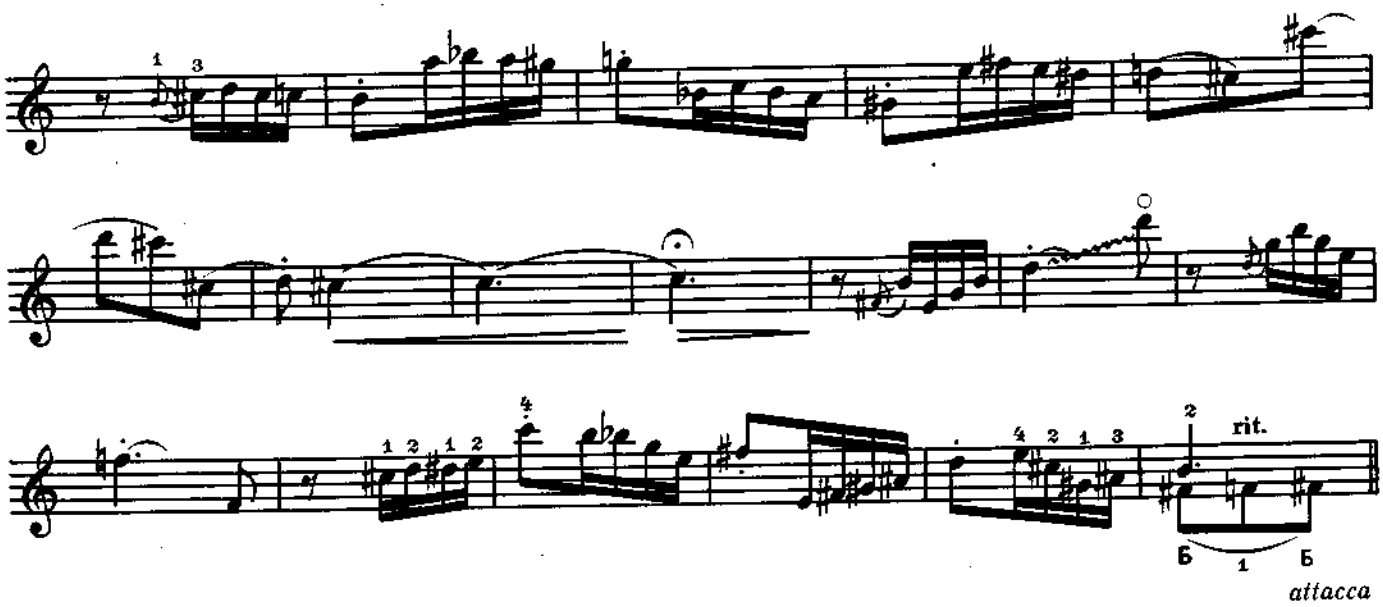


ВАР. IV

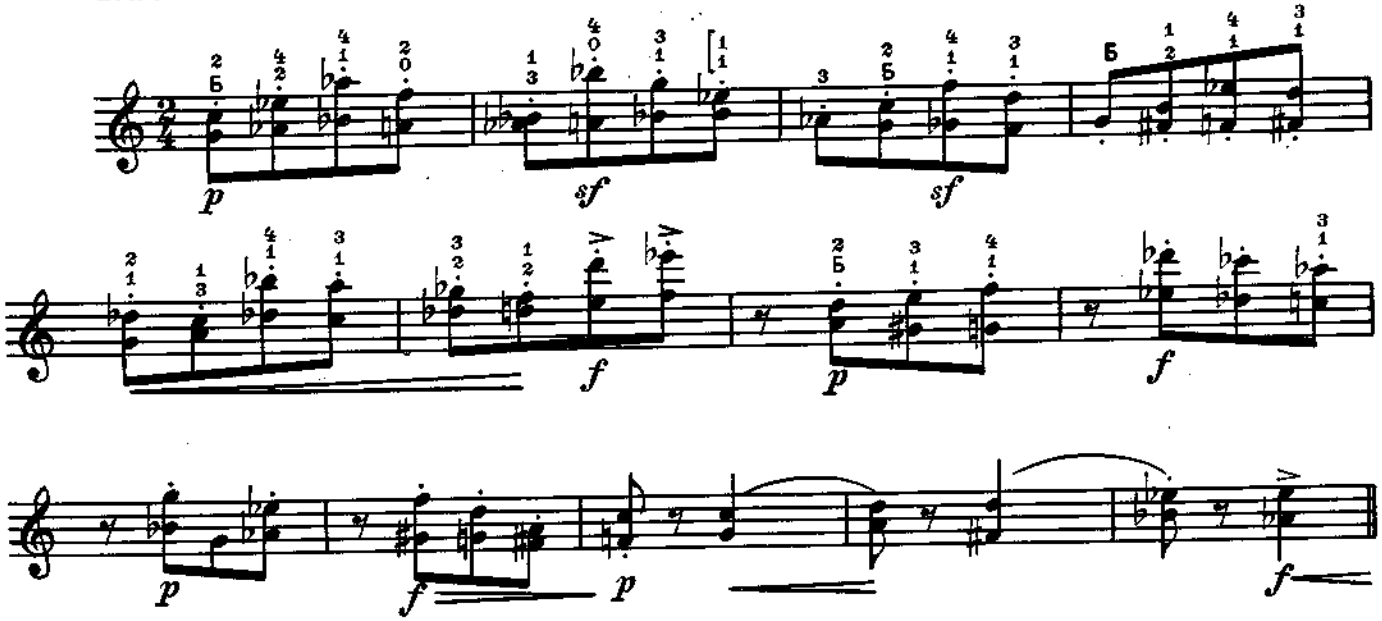


ВАР. V

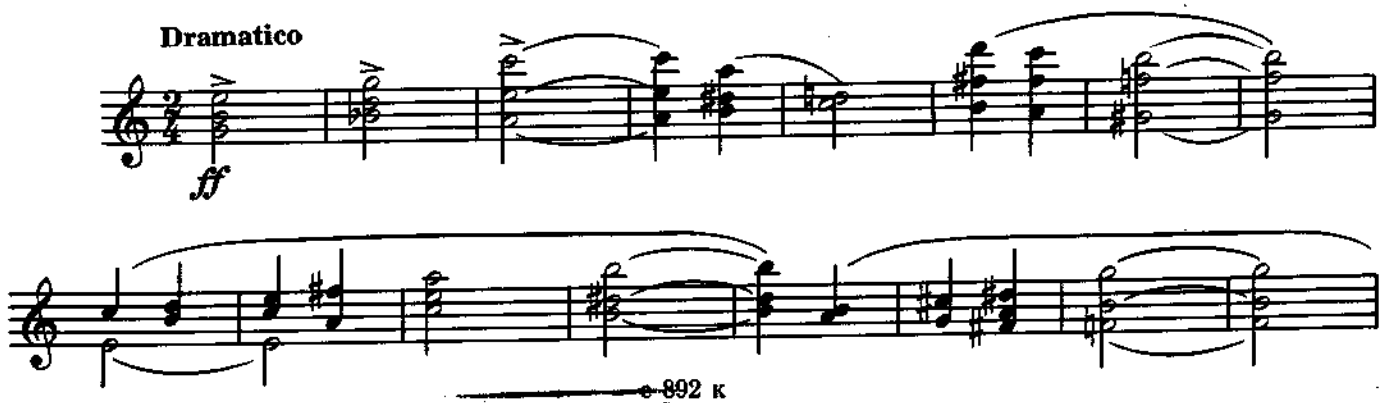




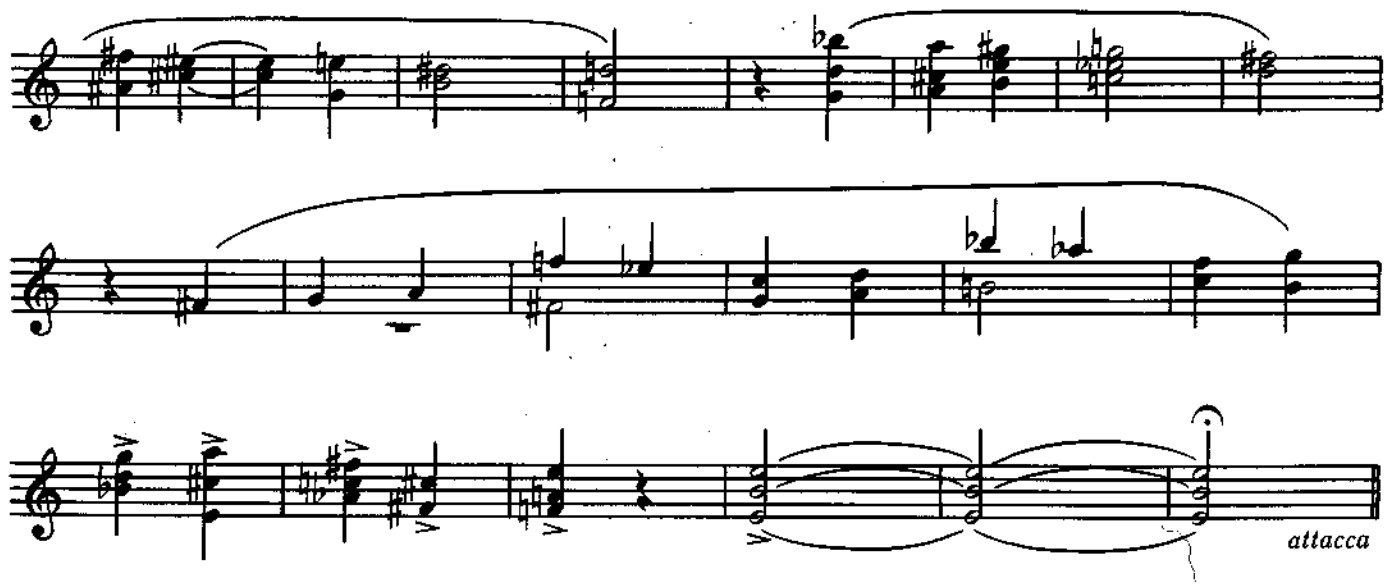
ВАР. VI



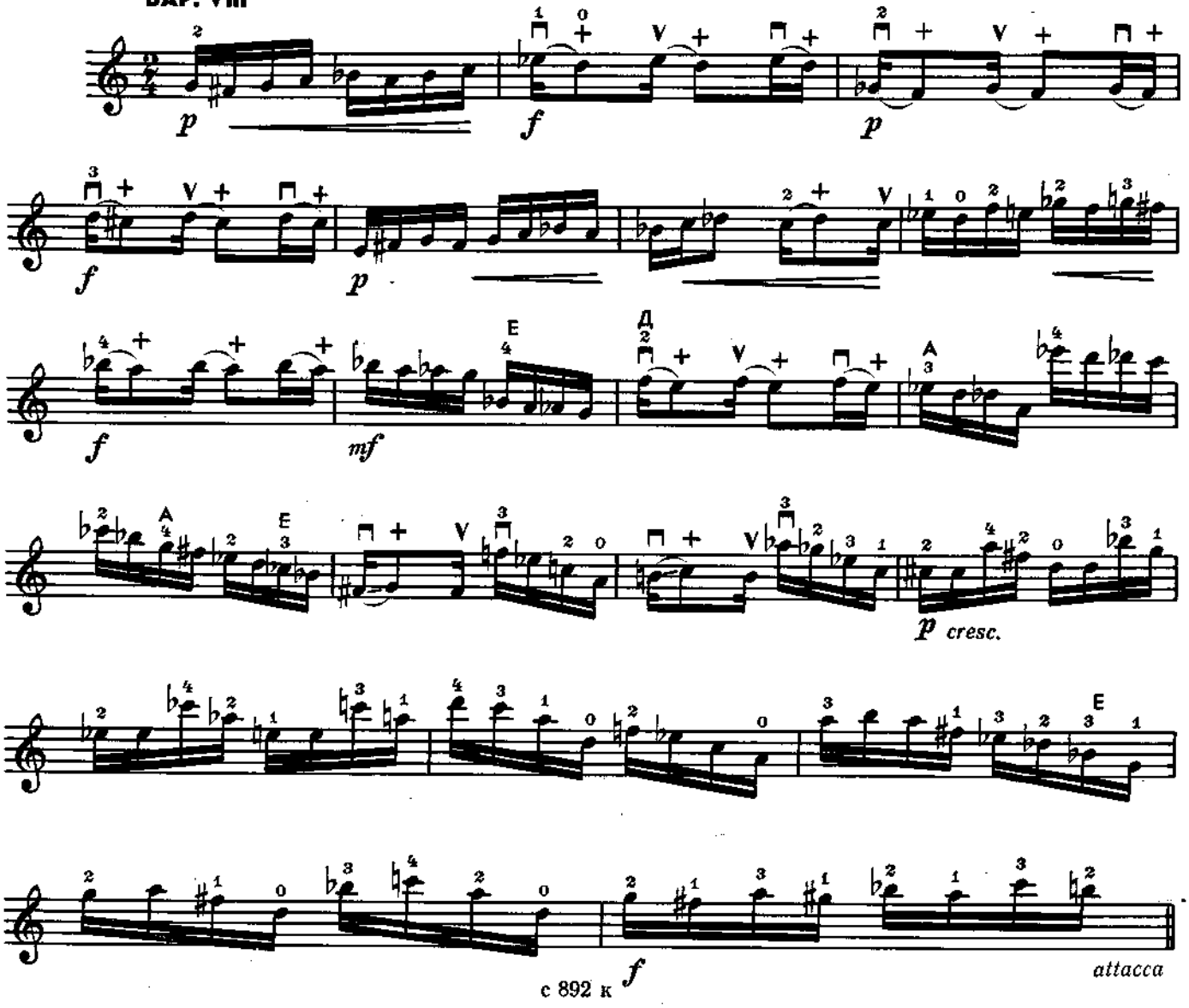
ВАР. VII



892 к
Государственная
...ичная библиот...
...ск

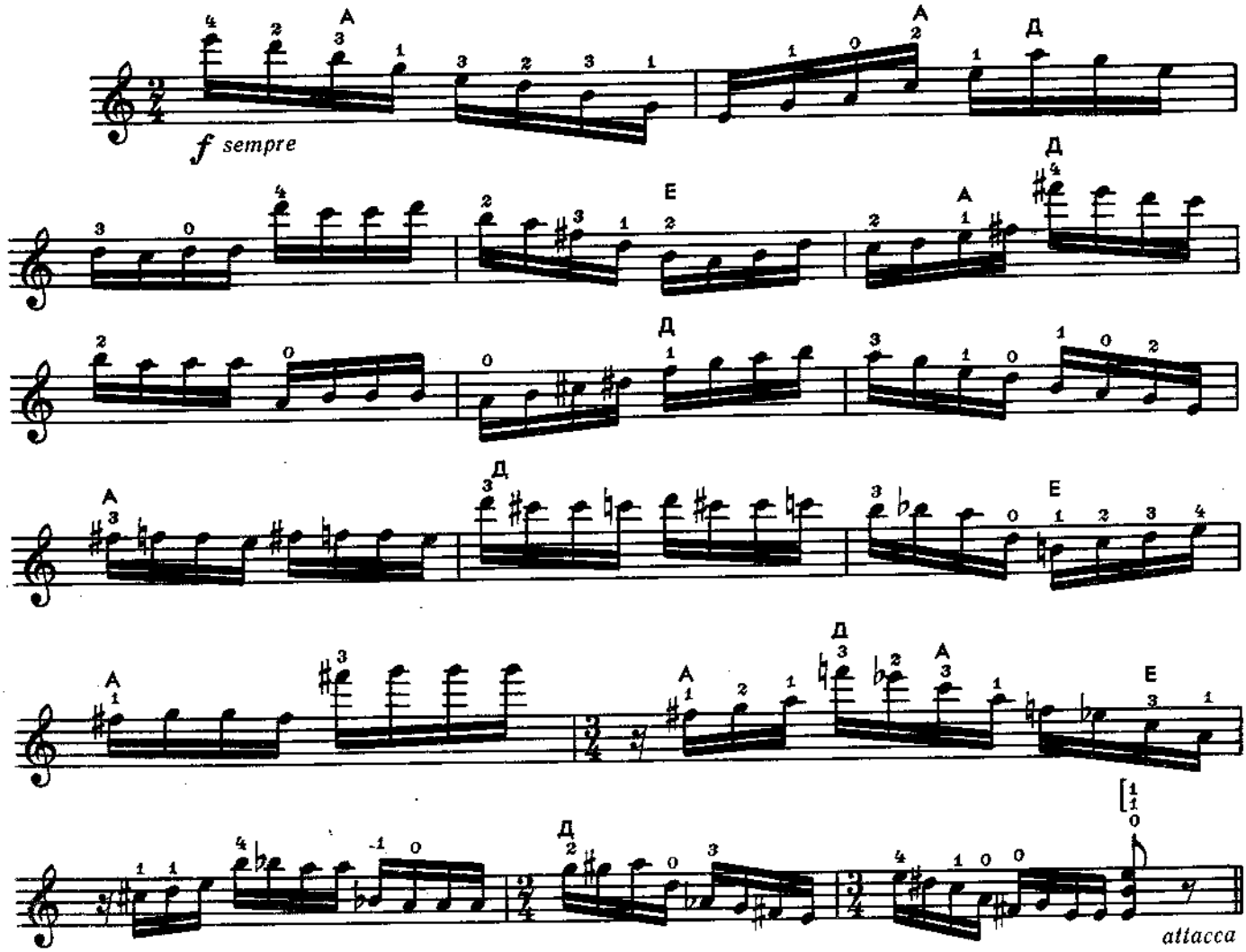


ВАР. VIII

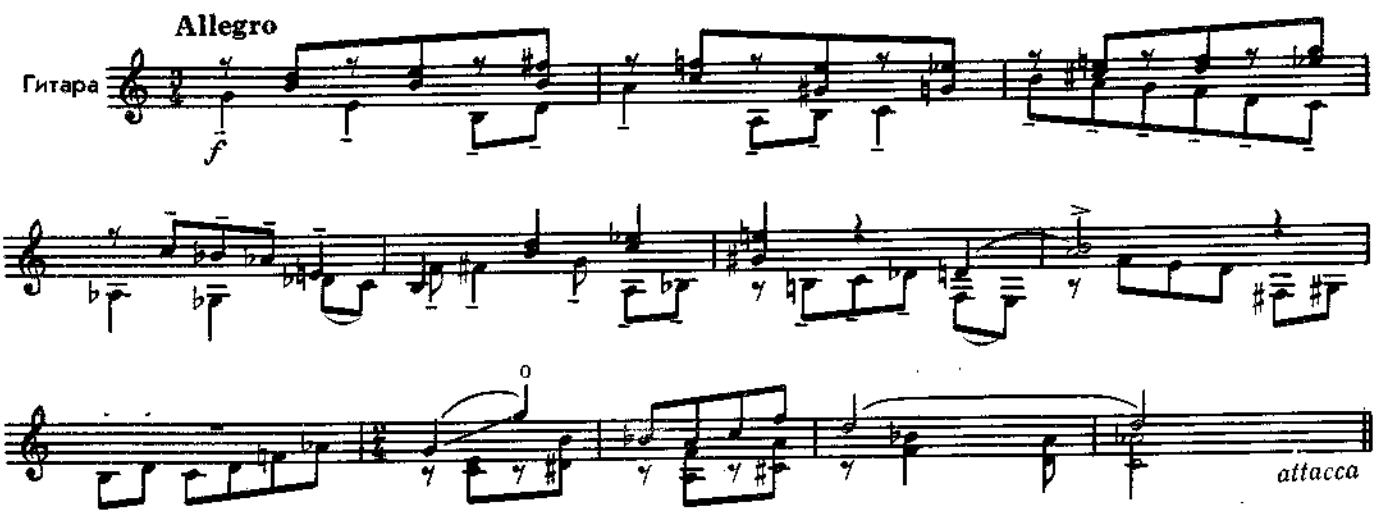


Домра

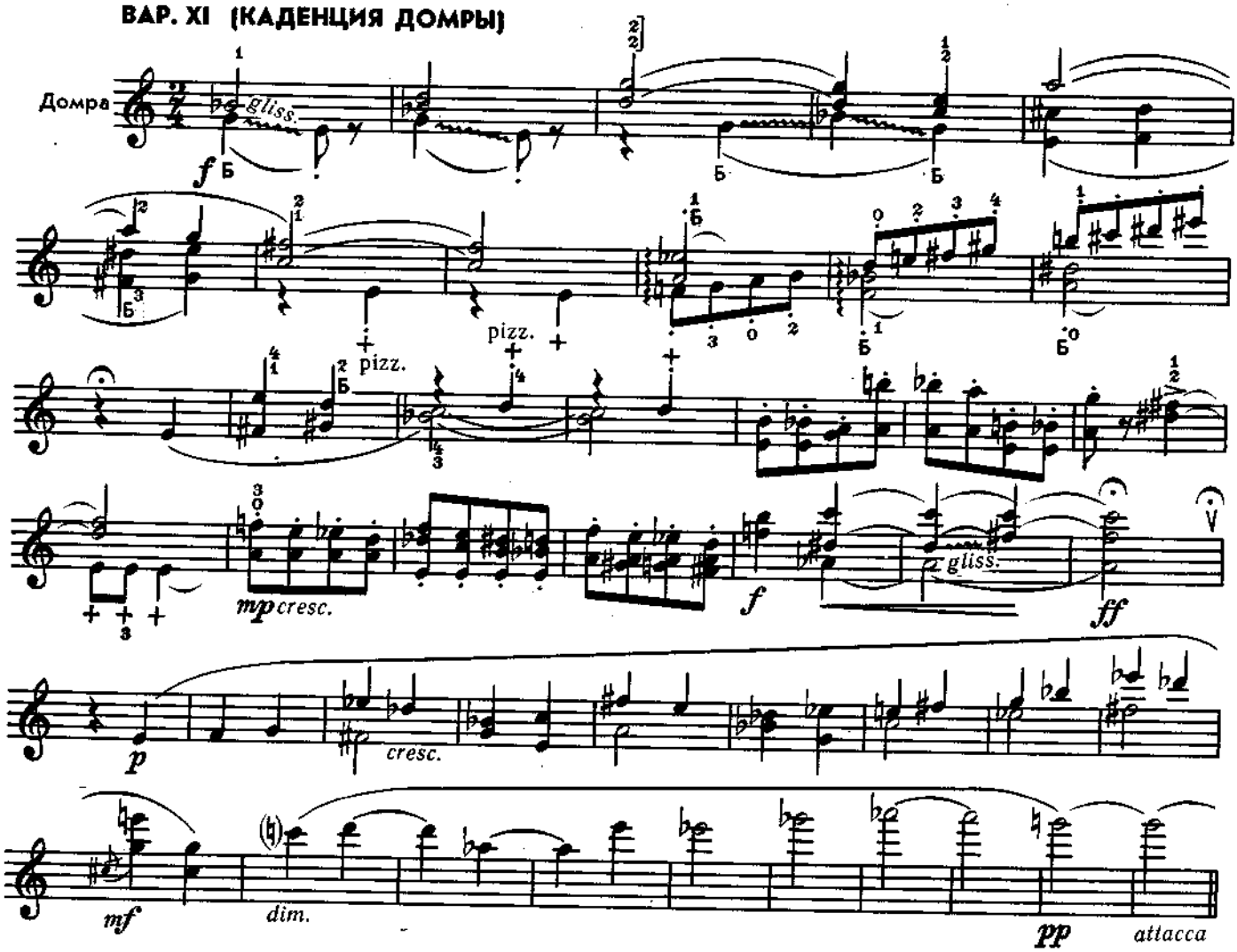
ВАР. IX



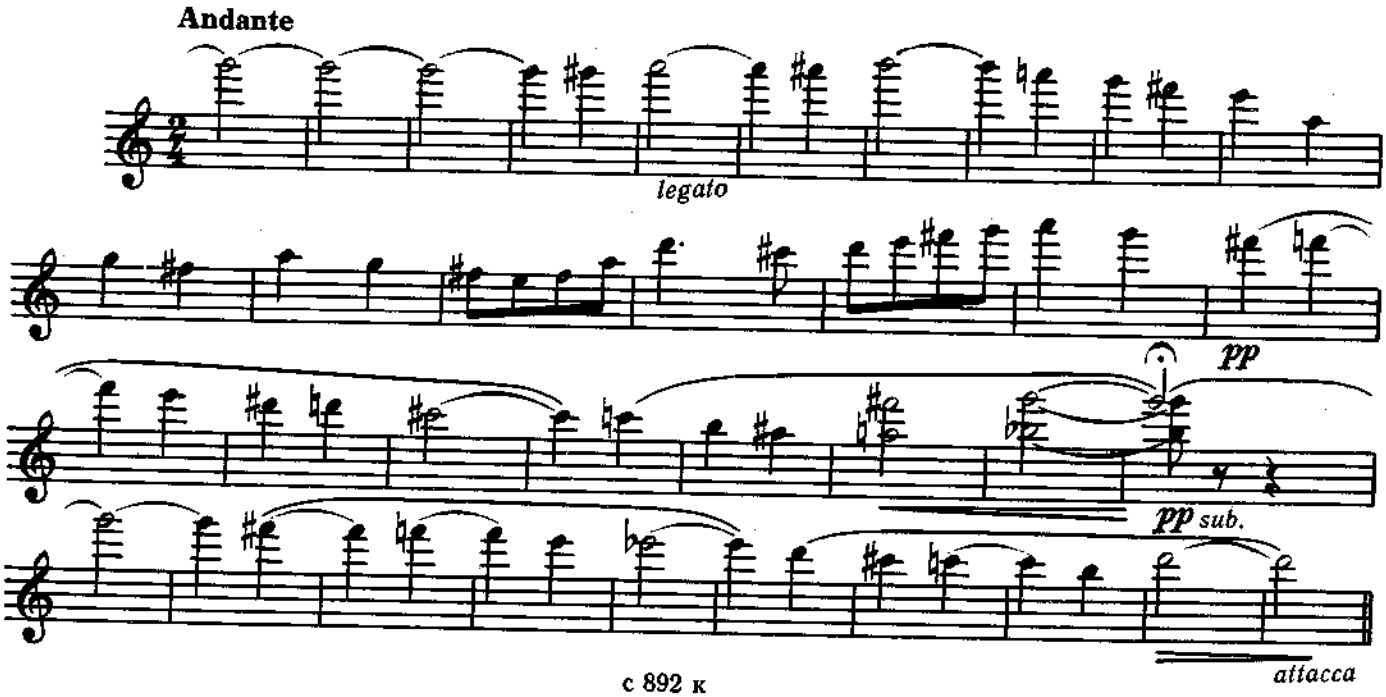
ВАР. X (КАДЕНЦИЯ ГИТАРЫ)

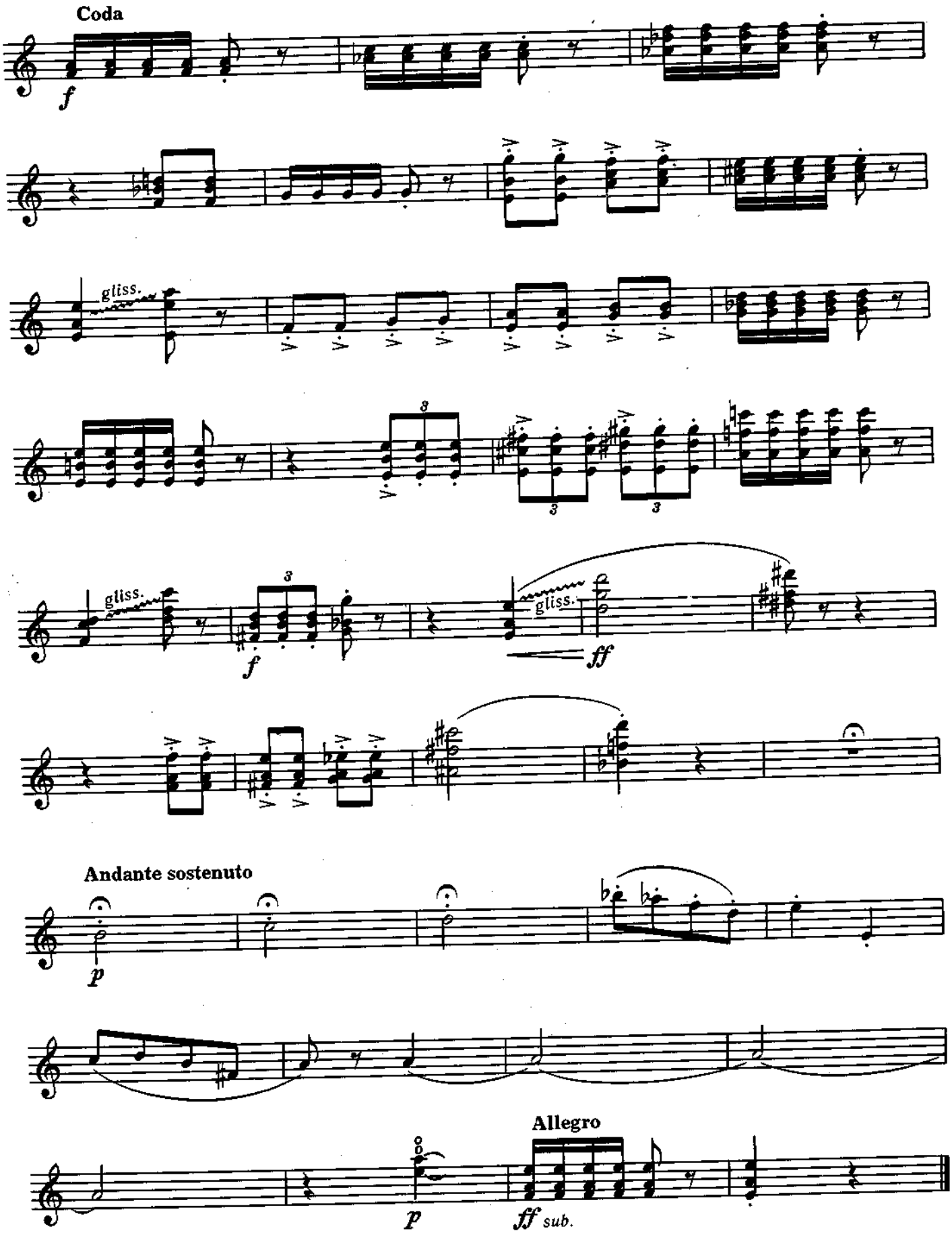


ВАР. XI (КАДЕНЦИЯ ДОМРЫ)



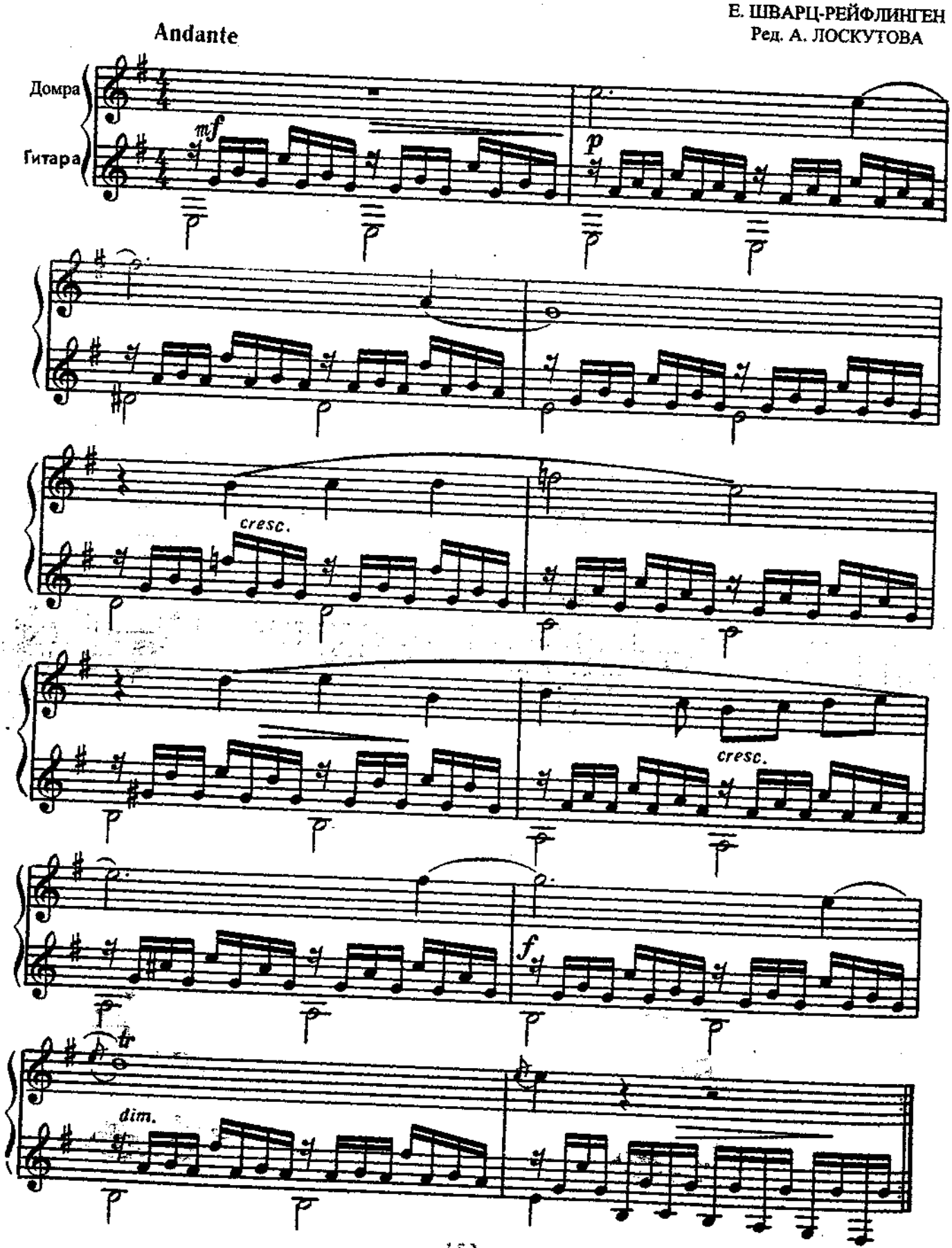
ВАР. XII

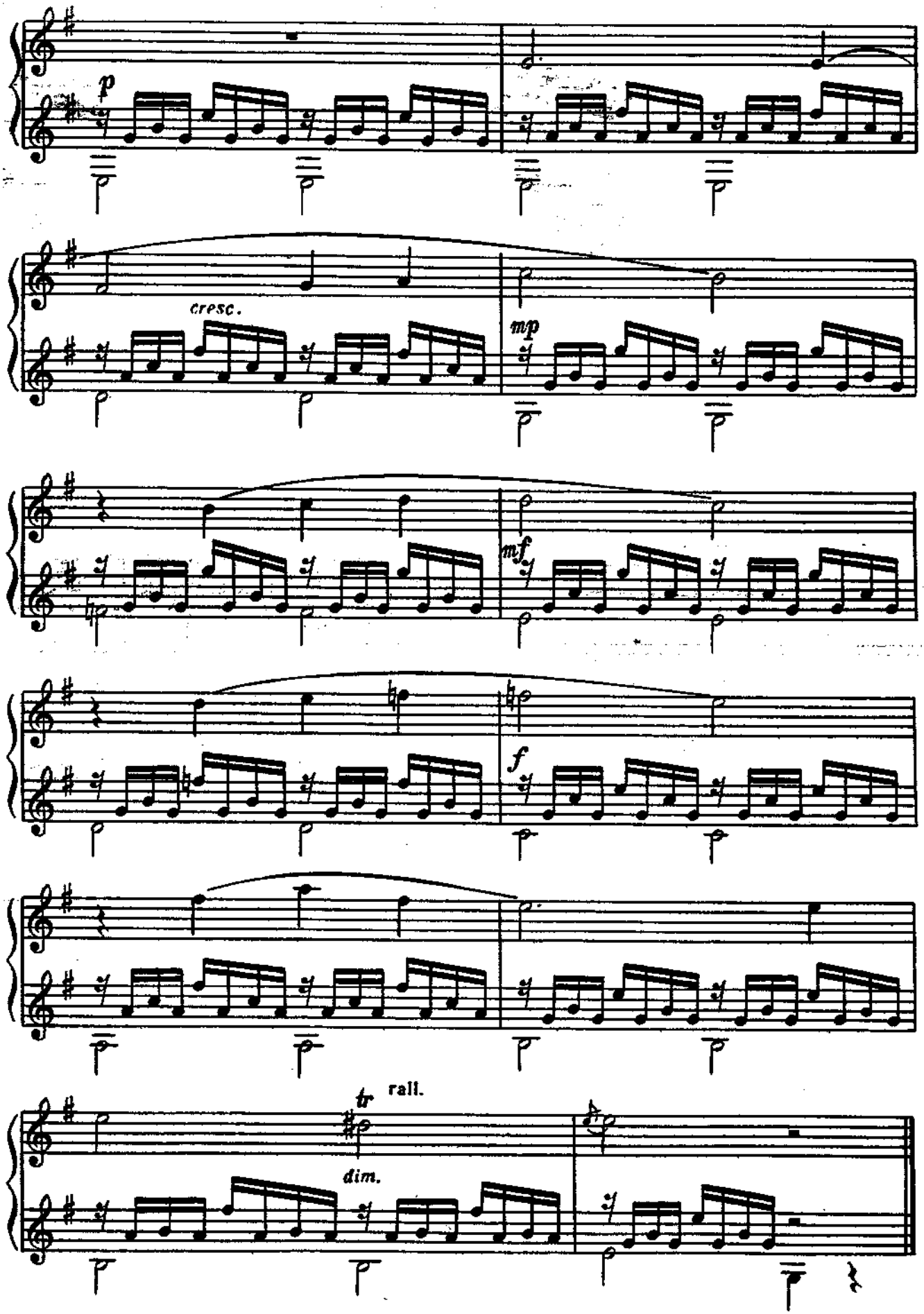



Coda
f
gliss.
3
gliss.
f
gliss.
ff
Andante sostenuto
p
Allegro
p
ff sub.

ПРЕЛЮДИЯ

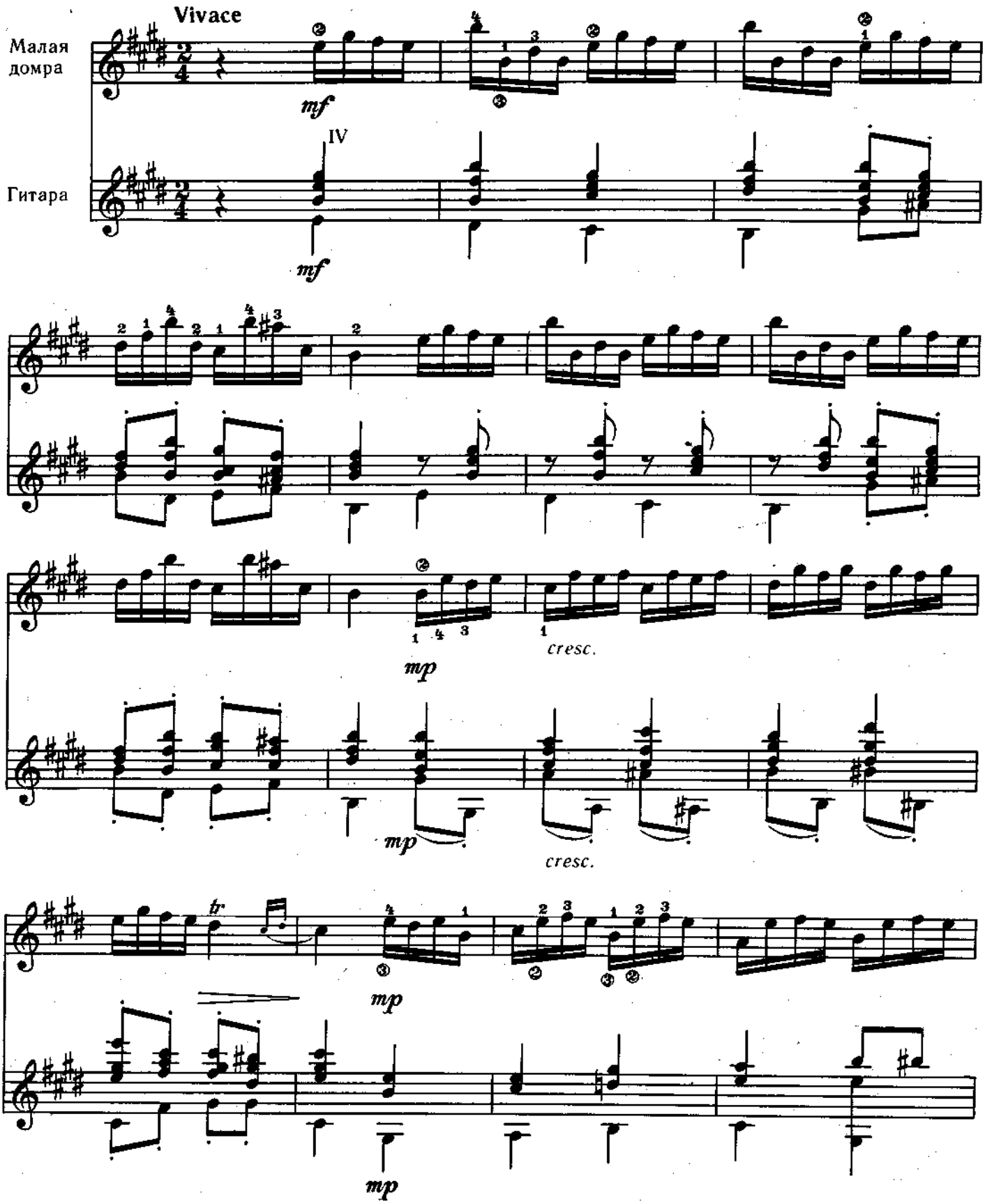
Е. ШВАРЦ-РЕЙФЛИНГЕН
Ред. А. ЛОСКУТОВА

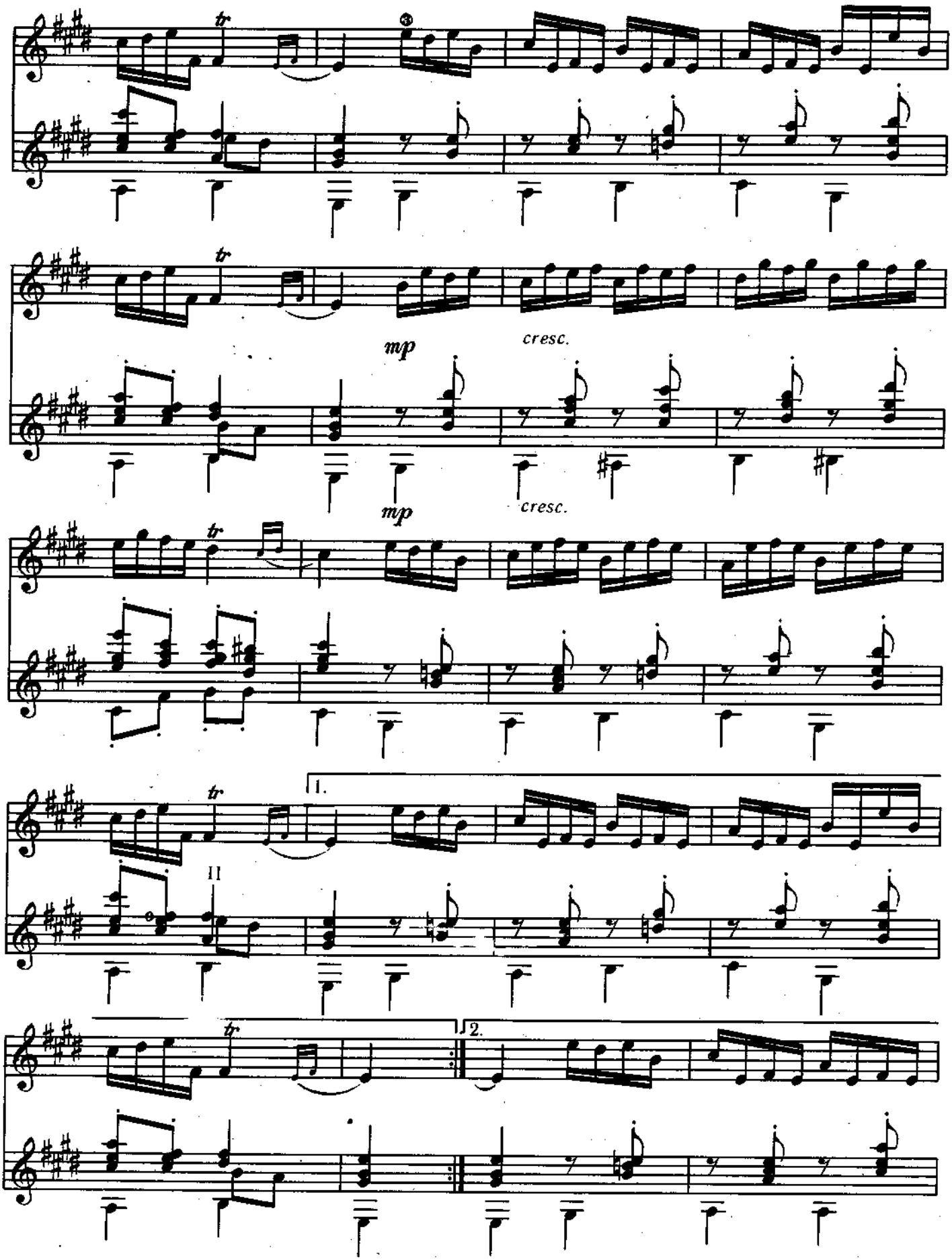


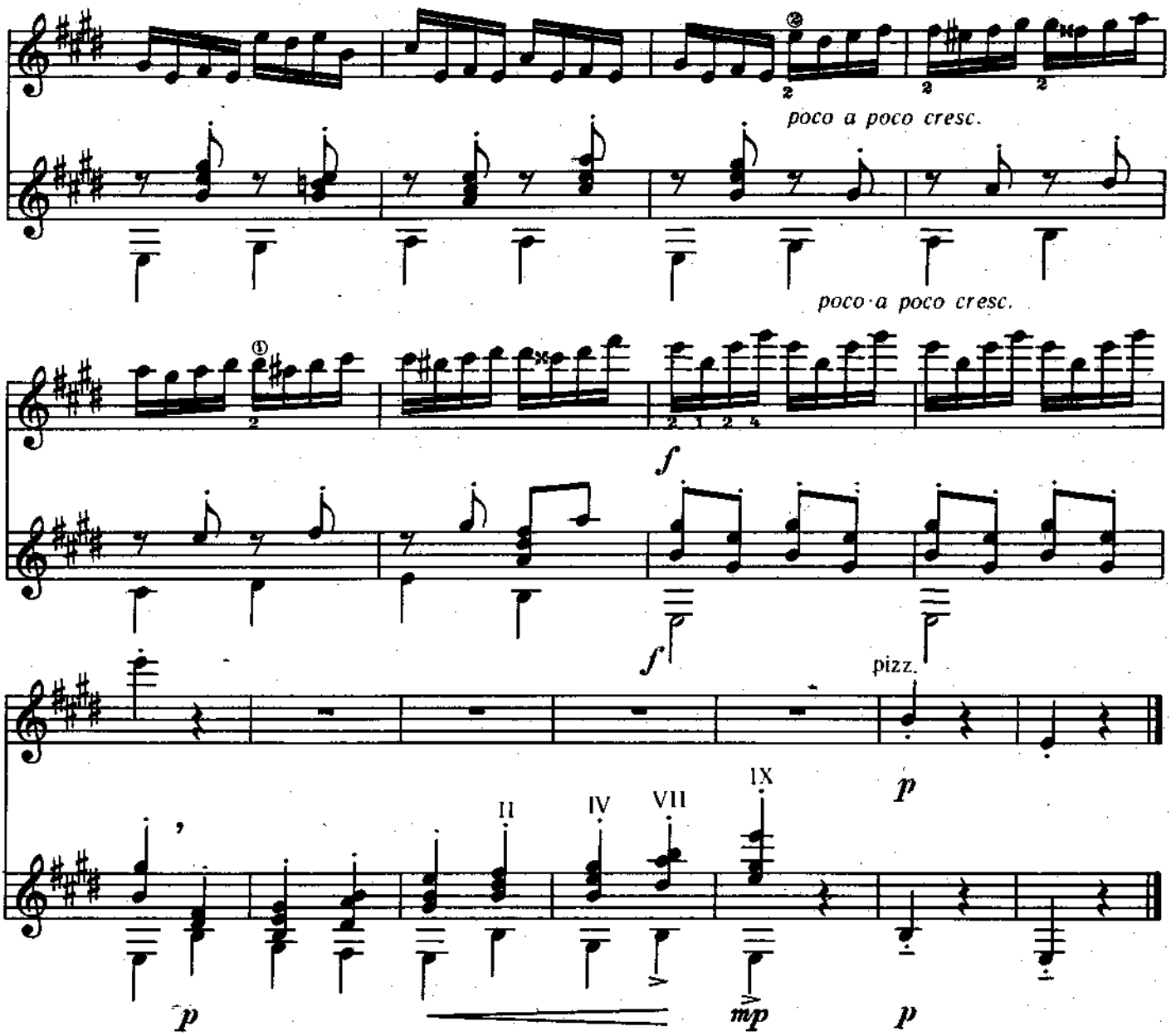

p
cresc.
mp
mf
f
tr
rall.
dim.

ШУТКА

А. КОРЕЛЛИ




tr
mp
cresc.
mp
cresc.
tr
1.
II
tr
2.


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
f
pizz.
p
II
IV
VII
IX
p
mp
p